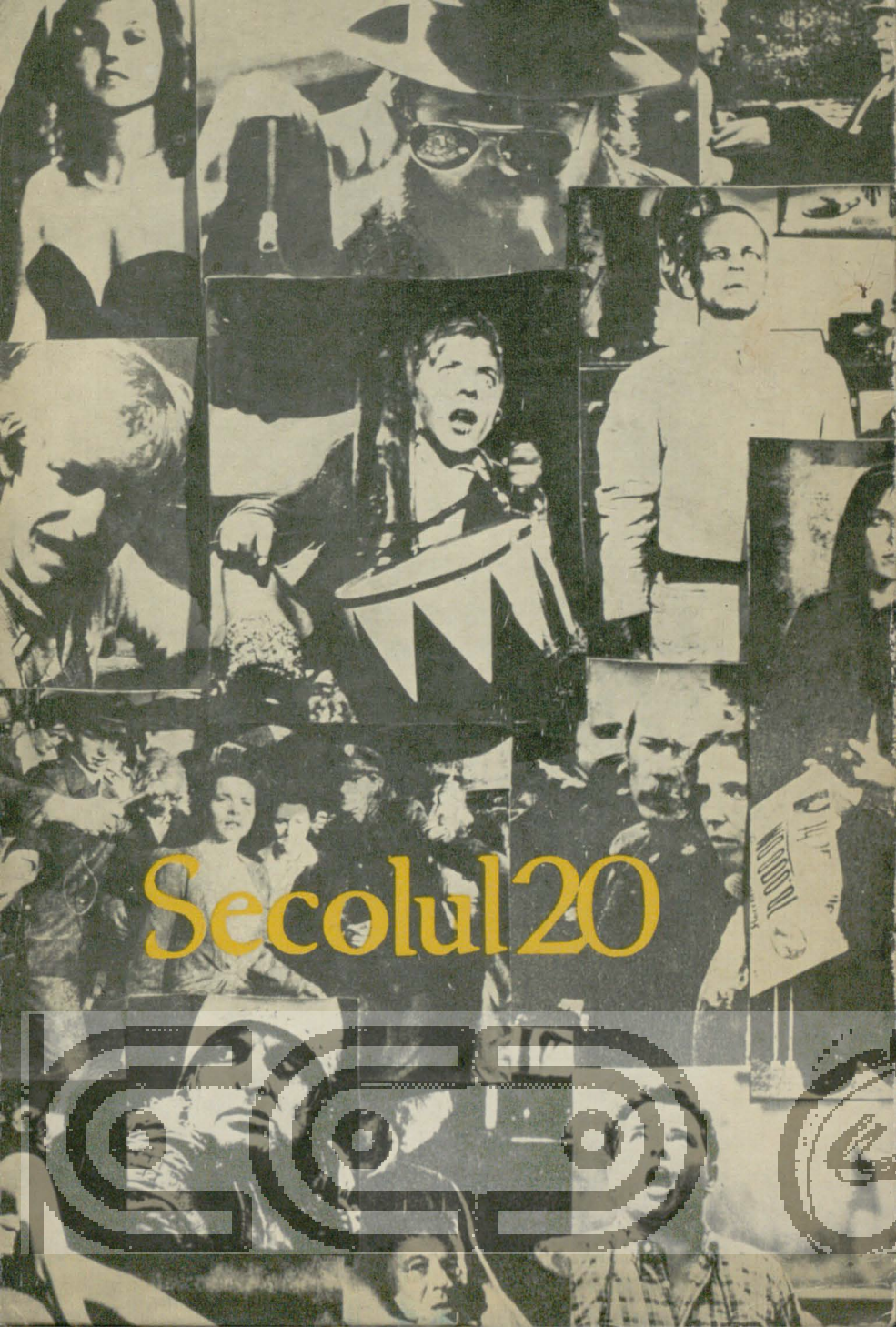


Secolul 20



**PREZENTAREA ARTISTICĂ
GETA BRĂTESCU**

**REDACTOR RESPONSABIL DE NUMĂR
ALEXANDRU AL. ŞAHIGHIAN**

COPERŢILE I şi IV :
Colaj de Geta Brătescu



Secolul 20

REVISTĂ DE SINTEZĂ

editată de Uniunea Scriitorilor
din Republica Socialistă România

LITERATURĂ UNIVERSALĂ — ARTE — DIALOGUL CULTURILOR

Colegiul redacțional:

DAN HĂULICĂ redactor-șef, ION HOBANA, VASILE NICOLESCU,
ȘTEFAN AUG. DOINAȘ, ALEXANDRU BACIU, GEO ȘERBAN, ANDREI BREZIANU

277-278-279

1-2-3•1984

SUMAR

NOUL FILM GERMAN

SECOLUL 20: *Argument* • 7

CRONOLOGIE PENTRU DOUĂ DECENII • 9

FLORIAN POTRA: *Identificarea prin film — contribuție la revelarea unei școli naționale* • 27

VISUL ÎN FILM

WERNER HERZOG: *Kaspar Hauser sau Fiecare pentru sine, Dumnezeu împotriva tuturor*, scenariu, fragmente, în românește de Christiane Wagner-Cosmatu • 45

„CU TOȚII AM ÎNCEPUT DE LA ZERO”: WERNER HERZOG *despre sine și despre filmul german actual*, în românește de Carmen Puchianu

UN BALZAC AL GERMANILOR

ALBERTO MORAVIA: ... despre Fassbinder și despre Noul film german ● 62

RAINER WERNER FASSBINDER: *Libertate la Bremen* — tragedie burgheză, scenariu, în românește de Florian Potra ● 66

H. G. PFLAUM/R. W. FASSBINDER: „Acel dram de realitate de care am nevoie“, — Cum se nasc filmele, în românește de Carmen Puchianu ● 86

R. W. FASSBINDER: *Utopia se naște din fanterie*, în românește de Nora Negrescu ● 90

GERHARD ZWERENZ: *Moartea lentă a lui RWF*, în românește de Nestor Gheorghiu ● 93

REGIZORUL LITERATOR

VOLKER SCHLÖNDORFF: *Toba de tinichea*, scenariu scris în colaborare cu Günter Grass, Jean-Claude Carrière, Franz Seitz; traducere și note de Alice Georgescu ● 102

VOLKER SCHLÖNDORFF: *Cum am lucrat la „Toba de tinichea“*; note de jurnal, în românește de A.G.

STRATEGUL DRUMETILOR

WIM WENDERS: *În goana timpului*, scenariu, fragmente, în românește de Grete Tartler ● 139

CUM AM FILMAT „ÎN GOANA TIMPULUI“: WIM WENDERS, *jurnal de lucru*, în românește de Horia Stanca ● 157

JAN DAWSON: *Cazul Wim Wenders*, în românește de Andrei Brezianu ● 160

LITERATURĂ ȘI FILM

HEINRICH BÖLL: *Jurnal de capitală* — o povestire; *Piinea anilor de început*, fragment de roman, în românește cu o prezentare de Mariana Lăzărescu ● 163

ALEXANDER KLUGE: *Flota stelară*, povestire, fragmente, în românește de Horia Stanca ● 184

„GRILAJUL DE CRISTAL“: *Mărturii ale lui ALEXANDER KLUGE*, în românește de Kristine Lazăr ● 189

WERNER HERZOG: *Mersul prin gheață; pelerinaj la Paris, la LOTTE EISNER*, fragmente de jurnal, în românește de Gheorghe Pascu ● 192

JEAN-MARIE STRAUB: *Confruntarea cu istoria*, în românește de Kristine Lazăr ● 198

●

ÎN EXCLUSIVITATE PENTRU SECOLUL 20: *O convorbire despre filmul feminin german* cu JUTTA BRÜCKNER, realizată de Ioana Crăciun ● 199

FILMUL—O FORȚĂ MODERNĂ A ISTORIEI

MANUELA GHEORGHIU-CERNAT: *Arc peste timp — Festivalul filmului din Berlinul Occidental* ● 209

MARLENE, adaptare după o convorbire dintre Marlene Dietrich și Maximilian Schell, fragmente, în românește de Alexandru Al. Șahighian ● 220

LOTTE EISNER: „... *O viață nouă plină de curaj...*”, în românește de Horia Stanca ● 221

●

SPRE CINSTIREA ULTIMULUI MAMUT — omagiu adus de WERNER HERZOG criticului și animatorului de film LOTTE EISNER ● 225

●

SIEGFRIED KRACAUER: *De la Caligari la Hitler. O istorie psihologică a filmului german*, fragmente, în românește cu o prezentare de Daniela Ștefănescu-Ciobanu ● 229

AMELIA PAVEL: *Expresionismul și filmul german* ● 239

●

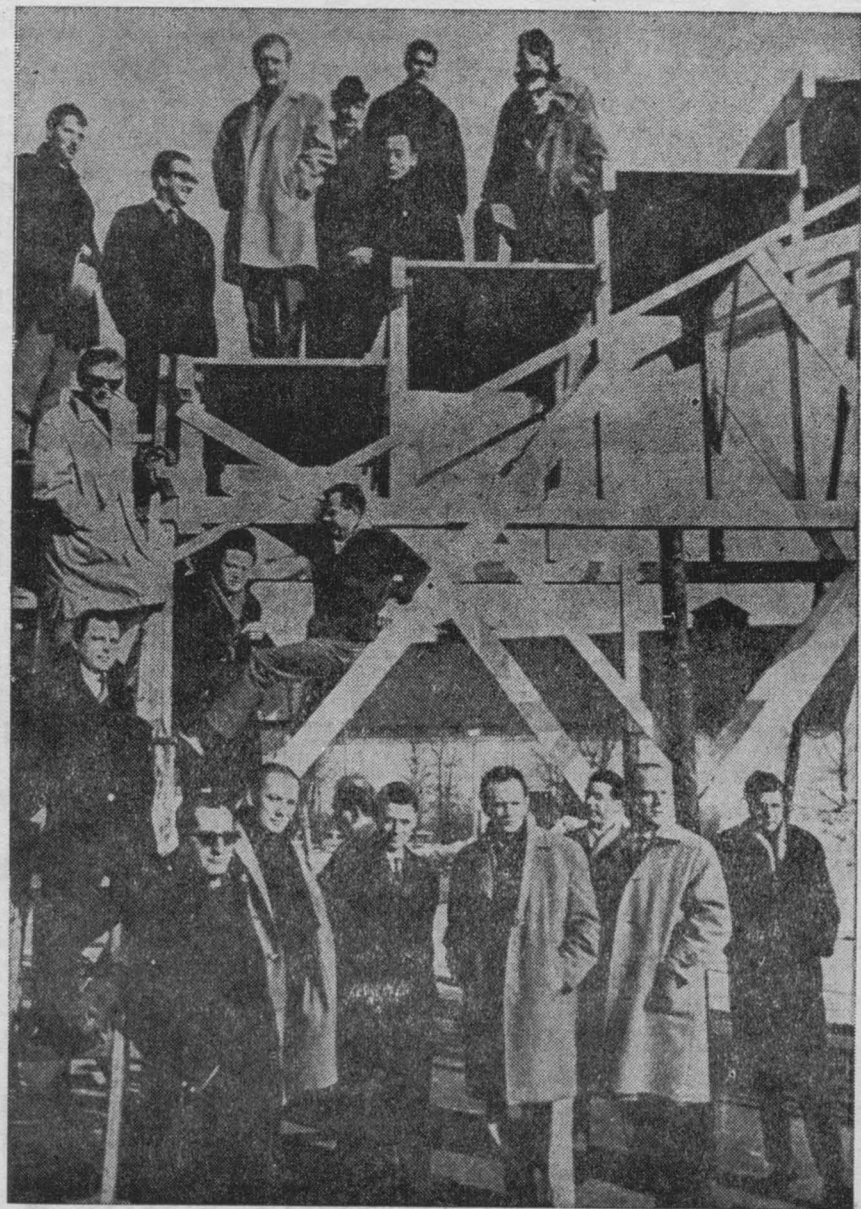
LEXICON AL „NOULUI FILM GERMAN” — selecție și traducere de Horia Stanca ● 245

17 FIȘE BIO-FILMOGRAFICE DE AUTORI — selecția fișelor și traducerea de Florian Potra ● 250

ALEXANDER KLUGE ● WERNER HERZOG ● RAINER WEL
 FASSBINDER ● VOLKER SCHLÖNDORFF ● WIM WENDER
 WERNER SCHROETER ● MARGARETHE VON TROTTA ●
 STÖCKL ● CHRISTIAN ZIEWER ● HANS-JÜRGEN SYBERI
 ● EDGAR REITZ ● JUTTA BRÜCKNER ● HARK BOHM ● J
 MARIE STRAUB ● ERWIN KEUSCH ● HELMA SANDERS-BRA
 ● HEIDI GENEÉ ● ELFI MIKESCH ● ULRIKE OTTINGE
 HELKE SANDER ● HARO SENFT ● HANS W. GEISSENDÖ
 ● UWE FRIESSNER ● HANNA SCHYGULLA ● GÜNTER LAMPR
 ● BRUNO GANZ ● JUTTA LAMPE ● HELMUT GRIEM ● I
 ZISCHLER ● HERBERT ACHTERNBUSCH ● FERDINAND KE
 ● ULRICH SCHAMONI ● MICHAEL BALLHAUS ● BOBBY MÜ
 ● KLAUS KINSKI ● NASTASSIA KINSKI ● MARGIT CAR
 SEN ● BARBARA SUKOWA ● ANGELA WINKLER ● RÜD

NOUL FILM GERMAN

VOGLER ● BRIGITTE MIRA ● ROSEL ZECH ● IVAN DES
 HANS HIRSCHMÜLLER ● ELISABETH TRISSENAR ● EVA MA
 ● INGRID CAVEN ● IRM HERMANN ● ALEXANDRA KLUG
 BRUNO S. ● TINA ENGEL ● HANNELORE HÖGER ● ULLI
 MEL ● GOTTFRIED JOHN ● BARBARA VALENTIN ● E
 CLEVER ● LISA KREUZER ● KATHARINA TALBACH ● ALF B
 TELLIN ● WALTER BOCKMAYER ● PETER F. BRIGMAN
 PETER KERN ● PETER SHAMONI ● DIETRICH LOHMAN
 XAVIER SCHWARZENBERGER ● HANS CHRISTIAN BLECH ● H.
 ALEXANDER KLUGE ● WERNER HERZOG ● RAINER WEL
 FASSBINDER ● VOLKER SCHLÖNDORFF ● WIM WENDER
 WERNER SCHROETER ● MARGARETHE VON TROTTA ●
 STÖCKL ● CHRISTIAN ZIEWER ● HANS-JÜRGER SYBERI
 ● EDGAR REITZ ● JUTTA BRÜCKNER ● HARK BOHM ● J
 MARIE STRAUB ● ERWIN KEUSCH ● HELMA SANDERS-BRA
 ● HEIDI GENEÉ ● ELFI MIKESCH ● ULRIKE OTTINGE
 HELKE SANDER ● HARO SENFT ● HANS W. GEISSENDÖ
 ● UWE FRIESSNER ● HANNA SCHYGULLA ● GÜNTER LAMPR
 ● BRUNO GANZ ● JUTTA LAMPE ● HELMUT GRIEM ● I
 ZISCHLER ● HERBERT ACHTERNBUSCH ● FERDINAND KE
 ● ULRICH SCHAMONI ● MICHAEL BALLHAUS ● BOBBY MÜ
 ● KLAUS KINSKI ● NASTASSIA KINSKI ● MARGIT CAR
 SEN ● BARBARA SUKOWA ● ANGELA WINKLER ● RÜD
 VOGLER ● BRIGITTE MIRA ● ROSEL ZECH ● IVAN DESN
 HANS HIRSCHMÜLLER ● ELISABETH TRISSENAR ● EVA MA
 ● INGRID CAVEN ● IRM HERMANN ● ALEXANDRA KLUG
 BRUNO S. ● TINA ENGEL ● HANNELORE HÖGER ● ULLI



ARGUMENT

Timpul, despre care se spune că aleargă iute, nu se grăbește totdeauna cînd e vorba de istoria culturii și, mai ales, de recunoașterea universală a unei mișcări naționale. Cîteodată se întîmplă ca un asemenea „ritardando” să încorporeze în actul investiției consacratore două vîrste, aceea a copilăriei și aceea a maturității, cum s-a petrecut cu „noul val” al cinematografului vest-german, autoîntitulat — imediat după „Manifestul de la Oberhausen”, documentul constitutiv din februarie 1962 — Der Junge deutsche Film, dar revelat opiniei mondiale cu aproape cinci lustri mai tîrziu, în 1975, drept Noul Film German, tocmai pentru că depășise, între timp, perioada primei tinereți.

În literatura de specialitate, meritul de a fi atras atenția asupra acestei înfloriri e atribuită anglo-saxonilor: „Newsweek” din 2 februarie 1976, înscrie pe copertă emblema The German Film Boom, iar „Time”, din 20 martie 1978, consideră „the new German cinema” drept „the liveliest in Europe” cel mai vital din Europa. Înaintea acestor publicații, însă, mai atentă, critica franceză consemnase fenomenul în „Image et Son”, februarie 1974 („Le nouveau cinema allemand: Un cinema contre”) și în „Cinema”, aprilie 1974. Cu atît mai lăudabilă devine, în acest context, inițiativa cu mult anterioară a revistei „Bianco e nero”, care își deschidea numărul pe ianuarie/februarie din 1969 cu esul lui Mario Verdone, Un nou cinematograf în Germania: „Este sigur că despre un nou cinematograf în Germania se poate vorbi, astăzi, cu deplină îndreptățire... Cinematograful german pare prin avîntul unei bogate pleiade de tineri — viu, gala să redobîndească poziții pe care le pierduse de cel puțin treizeci și cinci de ani” (adică după explozia expresionistă).

Revista „Secolul 20”, al cărei rol este mai puțin de a semna și „lansa” evenimente sau procese genetice ale unor curenți și stiluri în artă, și mai mult acela de a le consfinți și valida, dedică un număr cuprinzător Noului Film German, recunoscînd acestui „curs” filmic o efectivă potențialitate propulsoare în direcția diversificării expresivității cinematografice, în general, ca și în aceea de cunoaștere prin artă a unei realități naționale, în special.

18 din cei 24 de semnatari ai Manifestului
◀ de la Oberhausen (1962) — act de naștere
al Tinărului Film German

Caietul de față a fost proiectat și îngrijit, sub profil cinematografic, de Florian Potra, care de patru ani prezintă filme ale Noului Film German în cadrul Cinematecii Casei de cultură a R. F. Germania din București. Nevoii de informație i s-a răspuns printr-o destul de amănunțită „Cronologie” (1960—1983), printr-un „Lexicon” al formelor de organizare, finanțare și așezare legislativă ce stau la baza activității „tinerilor” cineaști vest-germani, precum și printr-un grupaj de „Fișe biografice” ale principalilor autori.

Partea cea mai substanțială, centrală, a sumarului e constituită, însă, de cele patru scenarii semnate de patru dintre cei mai valoroși Jungfilmeri, nuclee în jurul cărora se agregă eseuri, fragmente de proză literară, interviuri, reportaje, ca elemente ale unei imagini pe cât s-a putut de întregi, de rotunde, a acestui moviment spiritual și cultural al ultimelor decenii, despre care s-a spus că este, astăzi, „unul dintre cele, mai inteligente și mai pline de fantezie din Europa”. În felul acesta, „Secolul 20”, atent la fenomenologia artistică a continentului, și situându-se în miezul „dialogului dintre arte”, oferă — atât publicului cititor, cit și culturii universale — propria sa contribuție la deșinirea cât mai precisă a Noului Film German, care a însemnat ceea ce a fost „free cinema” și „nouvelle vague” — pentru anii ’60..

Secolul 20

CRONOLOGIE PENTRU DOUĂ DECENII

Producția anului: 98 filme, în majoritate muzicale („Schlagerfilme”), polițiste, despre „nebiruitul trecut”. — *Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse*.

„Cu uimire dar și cu o oarecare teamă, asistăm la indiferența spirituală a cineaștilor noștri. Mormintul cinematografului convențional a fost săpat. Toată lumea știe asta. Acum ar trebui să apară elanul cuceririi unor noi teritorii, ar trebui ca filmul să se dovedească neapărat necesar, ar trebui să țopăie de vitalitate. La noi, însă, nu. Nu s-a ivit nici un „nou val”, nici o echipă, care să ne oblige să mergem la cinema. Nicăieri nu se întrezăresc măcar semnele unui nou stil. Abia dacă se pot număra câteva nume și talente noi. Nici o temă nouă. Nici o îndrăzneală. Lincezim mai departe pe linia minimei rezistențe: soluția cea mai nefericită din câte pot fi alese într-o asemenea situație de impas” (Friedrich Luft, „Die Welt”). — „De ce atîta flecăreală despre un nou val german, dacă nimeni nu face nimic în sensul acesta?” (Bernhard Dörries, regizor de filme documentare, membru al grupului DOC 59). — Numărul spectatorilor scade cu 9,1 % față de anul 1959. — Apar primele scurt-metraje semnate de Volker Schlöndorff și Alexander Kluge (în colaborare cu Peter Schamoni). — Primul film TV al lui Peter Lilienthal. — Primul lung-metraj deficienț al lui Willi Tremper. — Ultimele filme ale lui Fritz Lang (*Cei o mie de ochi ai doctorului Mabuse*), Rolf Hansen (*Pajul lui Gustav Adolf*) și Karl Anton (*Războierii*). — Premiul criticii pentru *Podul* lui Bernhard Wicki. — Premii federale: *Podul* și *Trandafiri pentru procurorul statului* (Wolfgang Staudte). — Decese: Henny Porter, 70 de ani, actriță; Hans Albers, 69, actor, „marele Otto-Otto”; Liesl Karlstadt, 67, actriță, partenera lui Karl Valentin; Curt Goetz, 71, scenarist, regizor, actor, „cercetător al microbului prostiei omenestii”; Vicki Baum, 72, scriitoare, autoare a numeroase romane ecranizate.



Ultimul film al lui Fritz Lang e din 1960: *Cei o mie de ochi ai dr. Mabuse*. În 1958 maestrul îl avusese ca asistent la *Monumentul indian* pe tânărul Alexander Kluge.

Producția anului: 79 filme, cu precădere muzicale (20 %), polițiste și „Heimatfilme” (turistico-pitoyești, „pășuniste”). Numărul spectatorilor de cinema a scăzut, în ultimii patru ani, cu 27 %. Conducerea Festivalului de la Veneția respinge toate cele 5 filme propuse de R.F.G. — Pentru prima oară nu pot fi acordate premiile federale. — 1961 este anul în care Konrad Adenauer devine pentru a treia oară cancelar al R.F.G. — Debut în regie al lui Niklaus Schilling (pe 8 mm), Christian Rischert și Rainer Erler. — La Goethe-Haus (Institutul Goethe) din New York se proiectează un program alcătuit din 6 scurt-metraje ale grupului münchenez: „Un neobișnuit, aproape senzațional succes a obținut în noiembrie 1961 producția a șase scurt-metraje germane (DOC 59) cu caracter experimental, ca să nu spunem de avangardă... Proiecția a trebuit să fie repetată de două ori, atrăgând cohorte întregi de tineri cineaști americani” (Hans E. Holthusen, „Der Monat”). — Scurt-metrajul *Brutalitate în piatră* de Kluge/Schamoni obține unul din principalele premii ale Festivalului de la Oberhausen. — Premii ale Festivalului Filmului Industrial de la Berlin sînt decernate scurt-metrajelor *Chel* de Haro Senft și *Moltopren* de Edgar Reitz. — Apare, în volum, pamfletul *Filmul german nu poate să fie mai bun* de Joe Hembus: „Un bocet de jale la căpătîiul filmului german, așa cum este, și o declarație de dragoste aceluiasi film german, așa cum ar putea să fie mline” (Martin Ripkens, „Frankfurter

1961
Minunea lui
Malachian

Hefte"). — Decese: Gustav Ucicky, 61, regizor; Geza von Bolvary, 63, regizor, „Willi Forstul oamenilor mărunti"; Paul Richter, 66, actor, Siegfriedul lui Fritz Lang.

1962

Piine pentru anii fragezi

Producția anului: 64 filme, cu precădere muzicale, politiste, operele și „pășuniste". — La 28 februarie se dă publicității:

MANIFESTUL DE LA OBERHAUSEN

Grava criză în care se zbate filmul german convențional destramă, în sfârșit, raportul economic al unei mentalități pe care o respingem. Astfel, noul film are șanse de a deveni vital.

Filme germane de scurt-metraj ale unor tineri autori, regizori și producători, au cucerit în ultimii ani un mare număr de premii la diferite Festivaluri internaționale și au dobândit recunoașterea criticii străine. Aceste pelicule și succesul lor arată că viitorul filmului german stă în mâinile celor care au demonstrat că vorbesc o nouă limbă a filmului.

La fel ca în alte țări, și în Germania, filmul de scurt-metraj a devenit o școală și un teren de experimentare.

Ne proclamăm dreptul de a făuri noul film german de ficțiune.

Acest nou film are nevoie de libertăți noi. Libertatea față de locurile convenții ale branșei. Libertate față de ingerințele partenerului comercial. Libertate față de tutela unor interese de grup.

Avem, în legătură cu producția noului film german, idei concrete de ordin spiritual, legislativ și economic. Sintem gata, în chip solidar, să ne asumăm riscurile.

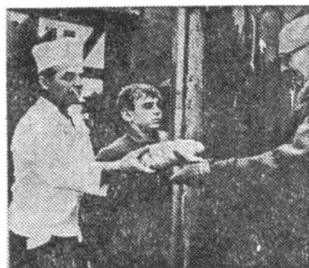
Vechiul film a murit. Noi credem în cel nou.

Oberhausen, 28 februarie 1962

Semnatori: Bodo Blüthner, Boris von Borresholm, Cristian Doerner, Heinz Furchner, Rob Houwer, Ferdinand Khittl, Alexander Kluge, Pitt Koch, Walter Krüttner, Dieter Lemmel, Hans Loeper, Ronald Martini, Hans Jürgen Pohland, Edgar Reitz, Raimond Ruehl, Peter Schamoni, Fritz Schwennicke, Haro Senf, Detten Schleiermacher, Franz-Joseph Spieker, Hans Rolf Strobel, Heinz Tichawsky, Wolfgang Urchs, Herbert Vesely.

Într-o anexă a manifestului se cere crearea unei instituții pentru promovarea și finanțarea „tânărului film german" și a debuturilor regizorale. — Alexander Kluge și Detten Schleiermacher înființează Institutul de Formare Cinematografică din Ulm. În luna mai, *Piine pentru anii fragezi* de Herbert Vesely reprezintă R.F.G. la Cannes: filmul nu e primit cu ostilitate, dar nici nu împlinește speranțele ce s-au pus în el, acasă. — În decembrie se acordă cele dintii „prime pentru scenarii", ca stimulare — la nivel republican — a creației de film, în care tinerii cinești și-au pus toată nădejdea; pentru scenarii gata de a intra în producție se acordă prime de 200.000 mărci. — Ministerul de Interne, însă, prin juriul special instituit, respinge noile tendințe formale și tematice, susținând vechile pelicule fără valoare. — Primele filme de scurt-metraj în regia lui Jean-Marie Straub, a lui Werner Herzog, a lui Peter Netsler, a lui Thomas Schamoni. Primele filme de ficțiune (lung-metraje) de Herbert Vesely (*Piine pentru anii fragezi*) și de Ferdinand Khittl (Strada paralelă). — O întâlnire comună a semnatarilor Manifestului de la Oberhausen cu Grupul 47 nu duce, cum s-ar fi dorit, la o solidarizare a celor două formații, ci, dimpotrivă, la o rece distanțare între cinești și literați, precum și la o fracționare a grupului de la Oberhausen, neomogen în privința atitudinii de adoptat față

de scriitori. — Premii federale sînt decernate filmelor *Piine pentru anii fragezi*, *I-oi printre milionari*, *Minunea lui Malachias*, *Întrebarea 7*, precum și actorilor Liselotte Pulver, Heinz Rühmann (vedeta cea mai îndrăgită). — Alexander Kluge publică primul său volum de povestiri, *Biografii*, care cuprinde și istoria Antei G., material de bază al primului său film. — Decese: Robert Herth, 69, scenograf (cel mai adesea, în colaborează cu Walter Röhrig), care, în calitate de laureat al premiului federal pe 1960, pentru decorurile la *Buddenbrooks*, a declarat: „Astăzi facem prea puține tranșeluşuri. Odinioară, filmul trăia din tranșeluşuri creatoare. Noi descopeream filmul. Învăţam să-l cunoaştem. Nu eram atît de perfecţi din punct de vedere tehnic, dar aveam mai multă fantezie”; Karl Grune, 77, cel mai important regizor al filmului mut german (*Strada*); Hanns Eisler, 64, compozitor.



O falsă speranță: *Piinea pentru anii fragezi* de Herbert Vesely (1962)

Producția anului: 58 filme, în majoritate polițiste (20%) și muzicale (20%). Singura operă interesantă a anului este *Noaptea fără sfîrșit*. Evenimentul anului e constituit de deschiderea Cinematocii Germane la Berlin și de constituirea, în paralel, a „Uniunii Prietenilor Cinematocii Germane”. — Tinerii cinești nu numai că se lasă așteptați cu filme de lung-metraj, dar dezmăgesc și în domeniul documentarului, unde un singur film, *Pistolul*, de Wolfgang Uchrs, răspunde interesului slîrmit de Manifestul de la Oberhausen. — Un prim proiect de „lege pentru stimularea filmului”, violent atacat de critica de specialitate și de tinerii cinești, este, în consecință, abandonat. — Debutază ca regizori, printre alții, Ottokar Runze, Vlado Kristl. — Dobîndesc premii federale filmele *Noaptea fără sfîrșit* și *Corabia de foc*, apoi, scurt-metraje de Edgar Reitz, Wolfgang Uchrs și Peter Schamoni, precum și regizorii Hans Rolf Strobel și Heinrich Tichawsky, actorii Elisabeth Bergner, Harald Leipnitz, Michael Minz și Elfriede Kuznany. — Hans Dieter Roos și Werner Schwiier fondează o nouă revistă, „Film”. Această nouă publicație, împreună cu „Filmkritik” (fondată în 1957) și cu „Filmstudio”, revistă a cinecluburilor studențești, oferă plin la sfîrșitul anilor '60, un puternic sprijin noului Film German. — Decese: Slatan Dudow, 60, regizor (*Kuhle Wampe*); Rickard Oswald, 83, cel mai fecund dintre regizorii germani din epoca mută.

1963
Noaptea fără
sfîrșit

Producția anului: 69 filme, în majoritate polițiste, muzicale și western. — Revista „Der Spiegel” observă că, din 100 de filme germane, numai 18 își plasează acțiunea în patrie: fenomenul amenință să ducă la „disparația omului german și a mediului german din filmul german”. — După îndelungate eforturi din partea lui Alexander Kluge, Hans-Rolf Strobel și Norbert Kiekemann se instituie „Das Kuratorium Junger Deutscher Film” (Administrația pentru tutelarea Tinărului Film German), menită să contribuie cu mijloace pînă la 300.000 de mărci, la realizarea operelor de debut (inițial, acest „curatorium” funcționează la nivel federal, iar din 1968 este preluat de Landuri). — În 1964 au, în sfîrșit, acces la primele federale și proiectele „Tinărului Film German”: scenariile la *Bun rămas zilei de ieri*, *Tinărul Törless* și *Vînătoarea de vulpi interzisă* alcătuiesc un „triptic al speranțelor” pentru cinematograful german. — Debuturi în regie ale lui Robert Van Ackeren, Theodor Kotulla, George Moorse, Ula Stöckl, Horst Manfred Adloff, toți cu scurt-metraje. — Primul lung-metraj de ficțiune al lui Vlado Kristl

1964
Feriți-vă fetele!

și al lui Michael Pfleghar. — La Festivalul internațional al Filmului Experimental de la Knokke (care are loc o dată la cinci ani) asistăm la „un triumf al R.F.G.: Marile Premii a revenit lui Ferdinand Khittel pentru filmul de ficțiune *Strada paralelă*. Al doilea succes german: acordarea unui premiu de 2000 dolari filmului excentric-umoristic *Madeleine-Madeleine*, realizat de iugoslavul Vlado Kristl la München în 1963”. — La Festivalul de la Tours, Roland Klick cu *Ludwig*, cucerește premiul pentru cel mai bun film străin. Printre deținătorii premiilor federale se numără și semnatori ai Manifestului de la Oberhausen: Peter Schamoni, Raimond Rühl și Haro Senft. — Premiul „Carl Mayer” al Clubului criticilor de film din München pentru cel mai bun scenariu încă neturnat îi revine lui Werner Herzog, cu *Semne de viață*. — Dintre cele 94 de scenarii propuse spre filmare sînt acceptate: *Tînărul Törless* de Volker Schlöndorff, *Neîmpăcați* de Jean-Marie Straub, *Scrisoarea* de Vlado Kristl, *Vîntoarea de vulpi interzisă* de Günter Seuren. — Decese: Hans Moser, 84, actor: „Marile comici sînt autori în limbi noi; Hans Moser este cel mai mare dintre aceștia” (Henny Paredy, „Swiss Gaffiti”); Georg Jacoby, 74, regizor, soțul actriței Marika Rökk; Peter Lorre, 60, actor, „maestru al comicității periculoase și, probabil, al pericolozității comice”; Veit Harlan, 65, „regizorul de paradă al celui de al III-lea Reich”.

1965

Neîmpăcați

Producția anului: 56 filme, cu preponderență western, sexy și de spionaj. — În toamnă începe turnarea filmelor *Bun rămas zilei de ieri*, *Es*, *Vîntoarea de vulpi interzisă*, *Tînărul Törless*. — „Industria germană de filme are motive de speranță”, scrie revista hollywoodiană „Motion Picture Herald”. — Tot la Hollywood, Maximilian Schell declară: „În cel mult cinci ani, filmul german va dobîndi o valoare mondială” („Film-Echo”). Debutază în regie Rainer Werner Fassbinder, Hellmuth Costard Klaus Lemke, Rudolf Thome, Hans-Jürgen Syberberg, Eckhart Schmidt, Ulrich Schamoni, Michael Fengler, Werner Nekes, Marran Gosov, Max Willutzki, toți cu scurt-metraje sau documentare. Primul lung-metraj al lui Jean-Marie Straub, *Neîmpăcați*, a cărui premieră absolută are loc în cadrul Berlinalelor, urmată de discuții: pentru Peter Schamoni e „o catastrofă”, pentru Michel Delahaye, de la „Cahiers du Cinéma”, este „cel mai mare film german de la Fritz Lang și Murnau încolo”. — La Festivalul de la Bergamo, filmul obține premiul principal, iar la London Film Festival, în noiembrie, i se recunosc calitățile reale. — Printre scurt-metrajele premiate: *Hollywood în Deblatschka* Pescara de Ulrich Schamoni și *Inside Out* de George Moore. — Decese: Otto Wernicke, 72, actor; Julie Serda, 90, actriță; Ladislav Vajda, 59, regizor; Hans-Dieter Roos, 33, critic și redactor-șef al revistei „Film”.



Trei generații în polemică: *Neîmpăcați*, debutul în lung-metraj al lui Jean-Marie Straub (1965)

1966

Bun rămas zilei de ieri
Es

Tînărul Törless
Vîntoarea de vulpi
interzisă

Producția anului: 60 filme, în majoritate aparținînd „Noului Film German”, dar și genurilor sexy și spionistic. — „Filmul german postbelic va împlini anul acesta douăzeci de ani. Nu ar exista nici un motiv să-l sărbătorim jubileu, dacă n-am fi trăit în aceste săptămîni și luni ceva de necrezut: începînd din octombrie 1965, în aceeași cinematografie germană în care, pînă atunci, botezul unui singur nou regizor însemna un eveniment senzațional, nu mai puțin de șase debutanți și-au turnat primele filme. În lunile care vin, îi urmează cel puțin alți șase. Dacă lucrurile merg tot așa, în 1966 vom vedea mai multe filme de regizori noi, decît de regizori vechi ... În ianuarie 1965, nimeni nu s-ar fi gîndit la o asemenea explozie. În ianuarie 1977, vom sta-

bili, probabil, că previziunea noastră de azi a fost prea zgîrcită. Căci, în afară de cei aflați în cursă, se mai află, în gropile start-blockurilor lor, încă două duzine de talente nu mai puțin înzestrate cu har" (J.H., „Twen", ianuarie 1966). — Noul Film German se impune: la Cannes, cu *Tînărul Törless* (Premiul FIPRESCI), cu *Essi Neîmpdcați*, apoi la Festivalul Nuovo Cinema de la Pesaro, tot cu *Neîmpdcați* (Premiul tinerei critici, Premiul regizorilor), la Berlinale, cu *Vîndtoarea de vulpi interzisă* (Ursul de argint), la Veneția, cu *Bun rămas zilei de ieri* (Leul de argint și alte șapte premii), la Săptămîna Internațională a Filmului de la Mannheim, cu *Jimmy Orpheus*, *Căldul Tom*, *Stellu*, *Specialistul*, *Portretul*, iar la London Film Festival, din nou cu *Bun rămas zilei de ieri*. — „De multă vreme nu a mai existat în Germania o asemenea bogăție de talente și temperamente" („Cinema 66"). „Succesului artistic îi urmează cel comercial . . . Filmele unor tineri regizori germani, care nu au nici chef, nici bani, pentru a întreprinde costisitoare călătorii în străinătate, au înregistrat



Primul succes internațional: *Bun rămas zilei de ieri* de Alexander Kluge (1966), cu Alexandra Kluge în rolul Anitei G.

mai multe încasări decît lucrările multor globe-trotteri circulanți între Hongkong și Caracas" („Film-Echo"). — Un pas decisiv în direcția formării de cadre calificate, de solidă profesionalitate, este făcut prin inaugurarea Academiei Germane de Artă cinematografică și TV din Berlin (DFFB). (Institutul lui Kluge de la Ulm fiind un „laborator" cu o sferă foarte restrînsă, va rămîne lipsit de însemnătate pentru dezvoltarea Noului Film German.) Printre primii studenți ai DFFB: Hartmut Bitowsky, Lutz Eisholtz, Harun Farocki, Bernd Fiedler, Wolf Gremm, Thomas Hartwig, Holger Meins, Hans-Rüdiger Minow, Wolfgang Petersen, Helke Sander, Daniel Schmid, Max Willutzki și Christian Ziewer. Printre candidații respinși la examenul de admitere: Rainer Werner Fassbinder și Werner Schroeter. — Emancipare a Tînărului Film German prin înființarea Colectivului de Muncă al Noilor Producători Germani de Filme de Ficțiune, ca organizație antagonistă Uniunii Producătorilor Germani de Film și TV. — Debutază în regie Reinhard Hauff, Helke Sander, Claudia Aleman, Hartmut Bitowsky, Harun Farocki, Eberhard Fechner, May Spils. — Primele filme de ficțiune sem-



Debutul în lung-metraj al lui Volker Schlöndorff cu o ecranizare a romanului „Die Verwirrungen des Zöglings Törless" de Robert Musil: *Tînărul Torless* (1966). În imagine: Marian Seidowsky-Basini; Fred Dietz-Reiting; Bernd Tischer-Beineberg.

nate de Volker Schlöndorff, Alexander Kluge, Ulrich Schamoni, Peter Schamoni, Robert Van Ackeren, Adrian Hoven, Lothar Bündisch, Sammy Drechsel. — Din cele 11 premii federale, 10 aparțin Noului Film German. Premiul criticii e acordat protagonistei din *Bun rămas zilei de ieri*, Alexandra Kluge (sora regizorului). — Decese: Erwin Piscator, 73, director de scenă, cu un singur film, *Răscala pescarilor de pe Sf. Barbara*, turnat în exil, în U.R.S.S.; Erich Engel, 73, regizor; Josef von Baky, 64, regizor (Münchhausen); Erich Pommer, 77, cel mai renumit producător german între 1919 și 1931; Siegfried Kracauer, 77, istoric și teoretician al filmului.

Producția anului: 72 filme, cu precădere din Noul Film German (27%), sexy (tot 27%) și politiste. — După ani îndelungați de tergiversări, se ajunge la promulgarea legii pentru promovarea filmului german și la înființarea Institutului pentru Dezvoltarea Filmului. De la o ipoteză de politică culturală a „epocii Adenauer" (*Adenauer-Zeit*), care vedea în film o armă a războiului

1967
Fetelor, fetelor



rece, se trece la o lege cu caracter economic, avînd drept țel „ridicarea calității filmului german pe o temelie largă și îmbunătățirea structurii economice a cinematografului”: în realitate, însă, e vorba de a ignora interesele Noului Film German și de a stabili vechiul film, ca pe un „cartel al varietăților de mîna a doua”, — Alexander Kluge prevede, astfel, o polarizare fatală (care a și avut loc, practic): „Există, astfel, două partide în filmul german, desemnate și otrăvindu-se reciproc: o „pornocultură” și o „cultură a filmului de artă”, o întreprindere comercială fără căi de ieșire și un film de autor fără acces pe ecranele cinematografelor, care își caută premierele la Paris, Londra și Stockholm” (*Economia cinematografică în R.F.G. și Europa*). Dar „splendida izolare” a Tinărului Film German se dovedește absurdă, de îndată ce, încă din 1967, noi debutanți sînt salutați la Festivalurile internaționale. — Între timp, generația cineaștilor din anii '70 are posibilitatea să se formeze și la München, unde la flință Institutul Superior de Artă Cinematografică și TV (HFF): printre primii studenți figurează Wim Wenders, Ingemo Engström, Rüdiger Nüchtern, Eberhart Schubert, Gerhard Theuring, Klaus Emmerich. — Primele scurt-metraje realizate de Heidi Genée, Wolf Gremm, Wilm Wenders, Christian Ziewer, Wolfgang Petersen, Rosa von Praunheim, Werner Schroeter, Karin Thome. Primele filme de lung-metraj ale lui Edgar Reitz, Johannes Schaaf, Klaus Lemke, Haro Senft, Michael Verhoeven, Gustav Ehmck, Christian Rischert, Franz-Joseph Spieker, George Moorse (primul film german al acestuia din urmă). — Heinz Badewitz organizează prima ediție a Zilelor internaționale ale Filmului de la Hof, care în anii '70 va deveni „festivalul de casă” al Noului Film German. La Festivalul de la Mannheim, cineaștii, cinecluburile tinerilor, președintele juriului (Joseph von Sternberg) critică și resping, în forma ei concretă, ca fiind discriminatoare, legea pentru promovarea și dezvoltarea filmului. — Premiile federale revin peliculelor: *Bun rămas zilei de ieri*, în fiecare an, *Asasinat și lovitură mortală*, *Fetele*, *felilor*, *Căldrețul sabbatic*, precum și documentarelor *Minunea de la Milano*, *Specialistul*, *Domnule Kehule*, nu vă cunoaște. — Decese: G.W. Pabst, 80, regișorul lui *Kameradschaft* și *Westfront 1918*; Oskar Fischinger, 67, autor de filme experimentale; Wolf Albach-Retty, 58, actor, tatăl lui Romy Schneider; Adolf Wohlbrück, 66, actor (*Mascarada*).

Verena Buss și Bruno Ganz în *Fuga suavă* de Haro Senft (1967)

1968
Artiștii
sub cupola cercului:
perplecși!
Cronica
Annel Magdalena Bach
Semne de viață

Producția anului: 89 filme, în majoritate sexy (44%) și din Noul Film German (29%). Este anul mișcărilor politice ale tineretului, care, în parte, îl lasă perplecși pe oamenii de artă, în parte îi ocupă cu activități extracinematografice. — La Berlin, Werner Herzog obține un „Urs de argint” pentru *Semne de viață*, iar Alexander Kluge, la Veneția, devine laureat al Marelui Premiu (Leul de aur) cu *Artiștii sub cupola cercului: perplecși!*, film în care profetizează modificările de adus legii cinematografiei, precum și colaborarea, în viitor și de viitor, cu televiziunea. — Debutează în regie: Ingemo Engström, Erwin Keusch, Alf Brustellin, Hans W. Geissendörfer, Rainer Boldt, Erika Runge. — Primele filme de lung-metraj ale lui Werner Herzog, Marran Gosov, Uta Stöckl, Eckhart Schmidt, Rudolf Noelte. — „Prima întîlnire a Cineaștilor Independenți din Europa” la München. — Tonul „revoluționar” se răsplindește pînă și în publicistică; în „Filmartikel” din Hamburg, de exemplu: „Nu te așeza niciodată la masa unui critic, chiar dacă îți e simpatic sau prieten. Fii nepolitic și fă pe nebulun în discuțiile cu funcționarii culturali. Poartă-te grosolan cu dulcele, scump remunerațiile păpuși ale producătorilor. Siluiește-le. Siluiește și blînde

femei ale criticilor. (Ceea ce nici nu cere prea multă osteneală, de îndată ce doar un singur critic are o femeie, care să merite acest nume.) Așadar: siluiește-o pe doamna Nettelbeck! Tulbură încercările de filmare ale echipelor TV. Zărire și deteriorază materialul filmic și aparatele celor dela TV!". — Premiul federal, printre altele: *Tatuare, Semne de viață, La obiect, comoara mea, Urma unei fete*. Premiul Asociației Criticilor este acordat lui Hans-Jürgen Syberberg. — Decese: Rudolf Forster, 84, actor; Lilian Harvey, 61, („vedeta germană venită din Anglia"); Carl Theodor Dreyer, 79, danez, dar activ, după 1921, și în Germania.

Producția anului: 110 filme, preponderent sexy (50%) și din Noul Film German. — Debuturi în regie: Daniel Schmid, Klaus Emmerich, Helma Sanders-Brahms, cu scurt metraje. Prime regii în lungul metraj de ficțiune: Peter Fleischmann, Rudolf Thome, Hellmut Costard. — La Berlinale se proiectează filme de Fassbinder și Zadek, la Venetia — un film al lui Reitz, iar la Mannheim — filme de Schroeter, Vlado Kristl, Rosa von Praunheim și Fassbinder. — Premiul federal: *Artiștii sub cupola cerului: perplecși!, Scene de vinătoare din Bătăria de Jos, Adam, Sint un elefant, doamnă, Scarabea, Micul vampir*. — Premiul Asociației criticilor e acordat lui Werner Herzog. — Decese: Karl Freund, 79, operatorul lui Murnau, Lang și Lubitsch; Peter van Eyck, 59, actor.

Debutază masiv, cu trei filme în același an, 1969, Rainer Werner Fassbinder. Imagine din *Veneticul*, cu Hanna Schygulla, Hans Hirschmüller, Rudolf Waldemar Brem, Lilith Ungerer, Peter Moland

Producția anului: 105 filme, în majoritate sexy, parțial travestite în polițiste și turistice (42%), dar și filme din noul val german. — Volker Schlöndorff despre situația din 1970: "... Vechea industrie cinematografică s-a prăbușit, de-acum, fără reziduuri. De fapt, mai există filme germane comerciale, dar aceasta nu dovedește că ar fi vorba de o industrie a filmului. Iată un fenomen îmbucurător pentru noi, deoarece duce la o situație clară ... Cred că în curând va avea loc o mare solidarizare a celor ce se ocupă de alte forme de film, la noi. Prin „film" înțeleg și alte posibilități de prezentare și de contact cu publicul ... (dintr-un interviu din „Fernsehen + Film"). Debuturi în regie: Walter Bockmayer și Iolf Bührmann, Hark Bohm, cu scurt-metraje. Primele lung metraje de Rosa von Praunheim și de Ingemo Engström. — Premiile federale sînt acordate filmelor *Veneticul* (Katzelmacher), *Dragostea e mai rece decît moartea* și *Malatesta*; se ridică, pentru prima oară, întrebarea: „Film de cinema sau film de televiziune?" În „Film + Fernsehen", Günther Rohrbach definește, într-o primă versiune, ceea ce avea să numească „film amfibiu": „Trebuie trasă concluzia că amîndouă mediile (mijloacele), dincolo de excepții, cer unul și același produs. Televiziunea, inițial îndrumată de teoreticienii-TV spre o cale proprie, s-a apropiat de o poziție care anulează aproape orice deosebire de filmul cinematografic ... Acesta, filmul cinematografic, nu are nimic altceva de cerut decît un constant sprijin financiar din partea televiziunii, după cum concurența filmului TV pe piața cinematografică va avea darul să o elibereze de provincialismul ei mucegăit". — La Berlinale sînt prezentate filmele o. k., *De ce l-a apucat pe domnul R. amokul?* și *Cum aș deveni negru*. — La Cannes, selecția vest-germană cuprinde *Malatesta*, *Și pîlciile au început de miel*

1969
Elka Katappa
Katzelmacher (Venetia!)
„Dragostea e
mai rece decît moartea



1970
Soldatul american
Și pîlciile au început de miel
Zell elumel
De ce l-a apucat pe
domnul R. amokul
Malatesta

mici, *Eika Katappa, Othon, Film sau putere, Cum aş deveni negru, Sex-Business made in Pasing*. — La San Sebastian, *First Love* al lui Maximilian Schell obține o „scoică de argint”. — Premii federale pentru: *Veneticul, Malatesta, O mare pasăre gri-albastră, Fete cu forja*, — ansamblul „antiteater” (al lui Fassbinder) dobândind un premiu pentru *Veneticul, Dragostea e mai rece decât moartea și Zeii ciurmei*. — Își încetează apariția două reviste: „Filmkritik”, din care Enno Patalas făcuse cea mai statornică tribună în favoarea Noului Film German; iar „Film” se transformă în „Fernsehen + Film”, o operație căreia redacția nu îi va supraviețui prea multă vreme. — Decese: Josef von Sternberg, 76, regizorul *Îngerului albastru*; Fritz Kortner, 78, mare actor al epocii mute și al primelor pelicule sonore; Hertha Feiler, 54, actriță, soția lui Heinz Rühmann.

1971

Fata morgana

Neașteptata îmbogățire a săracilor din Konibach

Rio das Mortes

O mare pasăre gri-albastră
Lenz

Producția anului: 112 filme, dintre care 22 coproducții germano-străine. An al „noului film pășunist german”. — Numărul spectatorilor coboară la cota 161,4 milioane (în 1956: 817,5 milioane!). — Reorganizare a Societății Cinematice Germane din Berlin (Deviză: „Calitatea înaintea cantității”) — Treisprezece realizatori de filme (Hark Bohm, Michael Fengler, Peter Lilienthal, Hans Noever, Pete Ariel, Uwe Brandner, Velth von Fürstenberg, Florian Furtwängler, Thomas Schamoni, Laurens Straub, Wim Wenders, Hans W. Geissendörfer, Volker Vogeler) semnează un contract de asociere și întemeiază, astfel, „Editura Cinematografică a Autorilor”, urmând principiile Editurii Autorilor (literari) de la Frankfurt pe Main, prin care se reglementează producția, difuzarea și jurisdicția propriilor filme, în colectiv. — Hilmar Hoffmann conduce pentru ultima dată Festivalul „Zilele scurt-metrajului vest-german” de la Oberhausen, fiind numit consilier cultural al orașului Frankfurt. Aici, Hoffmann inaugurează Cinematograful Comunal Frankfurt (3 decembrie), al cărui model va fi preluat de numeroase alte cinematografe comunale. — În legea cinematografiei se introduce, în sfârșit, îndelung așteptata clauză prin care filmele pornografice sau bazate pe violență pură nu intră în programul de finanțare și promovare. — Debuturi în regie: Ingo Kratisch, Nic's Perakis, Peter Handke, Gloria Behrens, cu scurt-metrage. Prime lung-metrage de ficțiune: Reinhard Hauff, Ottokar Runze, Niklaus Schilling. Ultimul film al lui Kurt Hoffmann (*Căpitănul*, cu Heinz Rühmann). — Hauff, Herzog, Schlöndorff-Moorse și Fassbinder participă cu filme la Quinzaine des Réalistes la Cannes. — Festivalul de la Oberhausen devine pentru prima oară, competitiv. — În cadrul celei de-a 5-a ediții a „Zilelor” de la Hof, Werner Herzog obține un mare succes cu *Fata morgana*. — Premiul criticilor revine scurt-metrajului *Drăpelele roșii se răd mai bine*. — Premii federale: Lenz, *De ce l-a apucat pe domnul R. amokul?*, *San Domingo, First Love*, o.k. regizorii Schlöndorff, Roland Klick, Vogeler și Horst Bienek, precum și actrițele Hanna Schygulla și Eva Mattes. — În unul din ultimele numere ale revistei „Fernsehen + Film”, Fassbinder își semnează adeziunea la cinematograful lui Douglas Sirk. — Decese: Leonard Stekkel, 70, regizor și actor; Herbert von Meyerinck, actor comic.

Fassbinder despre Sirk

„Filmul este un cîmp de bătălie” spune Samuel Fuller — cel care a scris cîndva un scenariu pentru Douglas Sirk — într-un film de Jean-Luc Godard, care, înainte de a turna *A bout de souffle*, a înălțat un imn filmului lui Douglas Sirk, *A Time to Love and Time to Die*. Oricum, Godard sau Fuller, și cu alții mai puțin unul ca mine, nu li putem egala statura. Filmul — obișnuia să spună Sirk — este singe, lacrimi, violență, ură, moarte și iubire. Și a făcut, Sirk, filme cu singe, cu lacrimi, cu violență, cu ură, filme cu moarte și filme cu iubire. Și tot Sirk mai obiș-

nuia să spună că nu se pot face filme despre ceva, se pot face numai filme cu ceva, cu oameni, cu lumină, cu flori, cu oglinzi, cu singe, adică tocmai cu toate acele lucruri nebuști cu care filmele merită să fie făcute. Și a mai spus Sirk că filozofia regizorului înseamnă lumină și atitudine. Și Douglas Sirk a făcut filmele cele mai gingașe din cîte cunosc, filme ale unui ins care iubește oamenii și nu li disprețuiește, ca noi . . .

(Fragment din *Imitation of Life* — Rainer Werner Fassbinder despre filmele lui Douglas Sirk, în "Fernsehen + Film", februarie 1971).

Producția anului: 108 filme, dintre care cca 45 în coproducție germano-străină. — An al „filmelor de lucru” pentru școala din Berlin. — „Editura autorilor” lansează filme ale lui Straub, Friedel și Fassbinder. — La Hamburg se deschid cinematografe „de repertoriu” (Programm-Kinos), ca o a doua alternativă, alături de cinematografele comunale, la impersonalele „săli de premieră”. — Debuturi în regie: Ulli Lommel, scurt-metraj (neterminat), și în lung-metraj: Hark Bohm, Hans Noever, Christian Ziewer. — Premiul Asociației criticilor este primit de Jutta Hoffmann și Margarethe von Trotta. — Premii federale: Trotta, Ludwig — *requiem pentru un rege-feciorelnic* și regizorilor Fassbinder, Ulrich Schamoni, Johannes Schaaf, Bernhard Wicki. — „Película de aur” pentru scenariu: Hans-Jürgen Syberberg la Ludwig. — Decese: Wilhelm (William) Dieterle, 79, regizor; Edgar Ulmer, 72, asistentul de regie al lui Murnau; Paul Czinner, 82, soțul Elisabethei Bergner și cel mai devotat regizor al acesteia.

1972

Aguirre

Frica portarului înaltea
loviturii de la 11 m.

Lacrimile amare ale
Petrel von Kant

Negustorul de legume și
fructe

Ludwig — *requiem pentru
un rege-feciorelnic*

Foc de pale

Harry Baer în *Ludwig — Requiem pentru un rege feciorelnic* (1972), prima parte a „trilogiei germane” a lui Hans Jürgen Syberberg, continuată cu *Karl May* (1974) și cu *Hitler, un film din Germania* (1977).



1973

Oceanurile de muncă
ale unei sclave

Şetan, tânărul indian

Experţii

Pletonul

Producţia anului: 82 filme, dintre care 10 coproducţii germano-străine. Succesele anului: *Dragi salutări de la pantalonii de piele*, *Mândsirea taurilor* şi *Dare de seamă despre şcolăriţe*. — Debut în regie: Bernhard Sinkel (film TV). — Debuturi în realizarea de lung metraje: Wolf Gremm, Norbert Kückelmann, Ulli Lommel, Karin Thome, Max Willutzki. — Claudia Aleman şi Helke Sander organizează „primul Seminar al Filmului realizat de femei”, la Berlin. — Premiul criticii de film: *Şetan, tânărul indian*. — *Experţii* obţine un „Urs de argint” la Berlinale, precum şi, alături de *Harlis*, un premiu federal. — Alte premii federale: *Theodor Hurneis*, actorii Margit Carstensen, Eva Mattes, Walter Sedlmayr. — Apariţii editoriale: *Realizatorii de film*, în care Barbara Bronnen şi Corinna Brocher stau de vorbă cu 17 regizori despre Noul Film German, la zece ani după Oberhausen; *Economia cinematografică în R.F.G. şi Europa* de Michael Dorst, Florian Hopf şi Alexander Kluge. — Decese: Robert Siodmak, 73, regizor; Viktor de Kowa, 69, actor; Willy Fritsch, 72, actor; Willy Birgel, 82, care „a călărit pentru culorile Germaniei până la Vindtoarea de vulpi interzisă”.

1974

Alice în oraşe

Frica mâinilor sufletul

Fontane Effi Briest

Kaspar Hauser

Producţia anului: 77 filme, dintre care 18 coproducţii. — În „film-information”, Klaus Hebecker scrie: „Mă cam jenez să folosesc noţiunea de „Tânăr Film German”, deoarece reprezentanţii acestui gen nu mai sînt chiar atît de tineri ca vîrstă”. — „Editura Cinematografică a Autorilor” se transformă într-o GmbH et Co.KG, iar asociaţii nu mai rămîn decît şapte: Bohm, Brandner, Fassbinder (nou), Fengler, Geissendörfer, Noever şi Wenders. Scopul precumpănitor al firmei este distribuirea, difuzarea. — Debut în regia de lung metraj al poetului Herbert Achternbusch şi al lui Uschi Reich. — Rainer Werner Fassbinder preia conducerea Teatrului am Turm (TAT) din Frankfurt pe Main. Acelaşi regizor înregistrează un mare succes la Cannes, cu *Frica mîinilor sufletul* (Premiile OCIC şi FIPRESCI), iar protagonista Brigitte Mira devine preferata festivalului. — La Berlinale, un „Urs de argint” este acordat documentarului *Jucat în numele poporului* de Otokar Runze. Premiul criticii de specialitate: *Alice în oraşe*. — Este acordat pentru prima oară după *Podul lui Wicki* — cel mai înalt premiu federal, „Cupa de aur”, lui Maximilian Schell, pentru *Pletonul*. — Alte premii federale: *Supermagazin*, *Lordul de Barnbeck*, *Unul dintre noi doi*, *Frica mîinilor sufletul*. — Regizoarea Helke Sander înfiinţează revista „Frauen und Film” (Femei şi film). — Decese: Leontine Sagan, 85, autoarea filmului *Fete în uniformă*; Erik Charell, 80, regizorul lui *Congresul dansează*.

1975

Mîncare greşită

Pumnul libertăţii

Lina Bracke

Moise şi Aron

Onoarea pierdută
a Katharinei Blum

Călătorie în cer
a mamei Kuster

Producţia anului: 55 de filme, dintre care 19 coproducţii. — Dacă 1966 a fost anul de naştere al Tânărului Film German, 1975 este anul majoratului său. Astfel, de acum înainte, se va vorbi de Noul Film German, prin analogie cu „New German Cinema”, formulă lansată în Anglia şi în S.U.A. — Filmul de succes al anului este *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* de Schlöndorff-Trotta, urmat de *Lina Bracke*, debut regizoral al lui Bernhard Sinkel. — În legătură cu selecţia vest-germană la Cannes (filme de Helke Sander, Werner Schroeter, Fassbinder, Herzog), Wolf Donner scrie în „Die Zeit”: „În ciuda „febrei teutonice” a francezilor, în ciuda receptării îndoielnice a unor regizori ca Syberberg, Fleischmann, Wenders, Schroeter, ca pe neobişnuite păsări exotice, s-a demonstrat că filmul vest-german, dincolo de piaţa sexy, încă înfloritoare, are, fără doar şi poate, şanse de răspîndire internaţională”. — Cinematograful Comunal din Frankfurt pe Main organizează, pentru prima oară, o „săptămîină a filmului pentru copii”, care, din 1978, dobîndeşte caracter de festival. — Debuturi în regie: Ulf Miehle şi Margarethe von Trotta (co-regie la *Katharina Blum*). — Prime lung-metraje de ficţiune: Hartmut Bitowsky, Manfred Purzer

Bernhard Sinkel. — În urma morții subite a lui Will Wehling, Wolfgang Ruf este numit conducător al Festivalului de la Oberhausen. — La Cannes, Premiul special este obținut de Werner Herzog cu *Kaspar Hauser* (pe lângă premiile OCIC și FIPRESCI); Francis Ford Coppola cumpără filmul pentru SUA, declarând: „Nici un film nu m-a tulburat într-o asemenea măsură. Vreau să-l am”. — La San Sebastian, premii pentru *Onoarea pierdută a Katharinei Blum* și *Judecătorul și căldul său*. — Premiul criticilor e acordat actriței Angela Winkler. — Premii federale: Lina Braake (și protagonista Lina Carstens), *Kaspar Hauser*, în numele poporului, John Glückstadt, *Karl May* (lui Helmut Käutner, ca actor protagonist), *Miscare greșită*. — Decese: Gustav von Wangenheim, 80, actor în filmele lui Murnau și Lang; Wilhelm (William) Thiele, 85, regizor; Therese Giehse, 77, „die Giehse”, scenaristă; Victor Schamoni, 43, operator, fratele mai mare al regizorilor și producătorilor Peter, Thomas și Ulrich Schamoni.

Producția anului: 60 de filme, dintre care 24 din perimetrul Noului Film German, precum și sexy. — Cel mai mare succes de casă, dintre filmele vest-germane, e înregistrat de *Onoarea pierdută a Katharinei Blum*. — Revista „Newsweek” înscrie pe coperta unui număr din februarie, titlul THE GERMAN FILM BOOM, căruia îi dedică un articol de cinci pagini dense. După ce descrie scene caracteristice din *Kaspar Hauser*, *Pumnul libertății* și *Katharina Blum*, articolul continuă: „Pentru un număr mereu crescând de critici autorizați și de amatori ai filmului din întreaga lume, aceste viziuni aspre aparțin celei mai pasionante cinematografii contemporane. La peste 40 de ani după ce național-socialismul a curmat epoca de aur a filmului german, o echipă de tineri regizori angajați, care adeseori nu au alt sediu al producției decât locuința unui prieten și care lucrează în săli de montaj improvizate, readuce Germania pe harta geografică a cinematografului”. „Filmul german este astăzi unul dintre cele mai inteligente și mai pline de fantezie din Europa”, afirmă dinamica regizoare italiană Lina Wertmüller. În încheiere este citat Henri Langlois, renumitul director al Cinematecii pariziene: „Atunci când am vizitat Germania, în anii patruzeci și cincizeci, mi-a devenit foarte limpede că arta și cultura germane au fost lovite de moarte; parcă nici nu mai existau. În asemenea cazuri, trebuie așteptat să-și facă apariția o nouă generație. E ceea ce s-a și întâmplat, acum. Dar noul val german abia s-a născut”. — Într-un interviu apărut în „Abendzeitung”, producătorul Luggi Waldleitner amintește succesul Noului Film German peste hotare: „Cei mai mulți dintre tinerii cinești se află pe poziții de stînga și de aceea sînt simpatici guvernului actual. Cu ajutoare speciale, ei străbat străinătatea ca așa-numite bunuri reprezentative. Succesele obținute de ei în străinătate sînt succese optice, nu însă și comerciale”. — Academia de artă cinematografică și TV din Berlin sărbătorește zece ani de existență. — Ingmar Bergman, simțindu-se nedreptățit de autoritățile fiscale din țara sa, emigrează

Un poet al adolescenței: Hark Bohm. Cei doi protagoniști — Uwe Enckelmann și Dschingis Bowakow — din *Marca Morții* (1976)

1976
Lovitura de grație
Inimă de sticlă
În fuga timpului
Marea Nordului e Marea
Morții
Ferdinand cel puternic



În R.F.G. și realizează la München *Oul de șarpe*. — Primele lungmetraje de ficțiune regizate de Jutta Brückner, Heidi Gené și Erwin Keusch. — La Cannes, Premiul special al juriului e acordat filmului german al lui Eric Rohmer, *Marchiza de O...* (ex-aquo). În *fuga timpului* și *Ferdinand cel puternic* își împart premiul FIPRESCI. — Vojtech Jasný dobîndește, la San Sebastian, o „Scoică de argint” pentru *Opiniile unui clown*. — „Cupa de aur” revine filmului *În jard domneșe liniștea*. — Alte premii

protagoniști — Uwe Enckelmann și Dschingis Bowakow — din *Marca Nordului e*

Marca Morții (1976)

federale: *Onoarea pierdută a Katharinei Blum*, acțorii Edith Clever, Bruno Ganz, Ulrike Luderer, Angela Winkler. — Decese: Fritz Lang, 85, marele regizor; Hans Richter, 88, pionier al filmului experimental (abstract); Hermann Warm, 87, arhitect-scenograf; Paul May, 66, regizor; Fritz Rasp, 85, actor (de la *Metropolis* la *Lina Bracke*).

1977

Prietenul american

Grete Minde

Heinrich

Stroszek

Războiul fetelor

Producția anului: 51 de filme, dintre care jumătate aparținând Noului Film German. Succes de public: *Războiul fetelor* și *Prietenul american*. — Într-o serie de articole ale lui Hans C. Blumenberg, în „Die Zeit”, sînt formulate „opt teze, opt contradicții, reflectînd conștiința unei situații de fapt”: „Filmului german îi merge mai bine ca oricînd. Filmul german a ajuns la capătul puterilor. Filmul german se bucură de aprecierea lumii întregi. Filmul german e provincial. Fără sprijinul statului nu ar exista un film german. Filmul german e subvenționat de dă în ceasul morții. Televiziunea ajută filmul german. Televiziunea ucide filmul german. Fiecare dintre aceste propozițiuni este exactă, fiecare, luată ca atare, este falsă”. — Werner Herzog, la *Filmforum* din Düsseldorf: „Sîntem cea mai importantă țară cinematografică din lume. Am fost unși cinești de o personalitate a istoriei filmului ca Lotte H. Eisner, așa cum sînt unși cardinalii de către papă. Această favoare, de care nu s-a bucurat nici un alt regizor german de pînă acum, pe mine personal mă face să fiu nemaipomenit de mîndru și mă ajută enorm”. — Rainer Werner Fassbinder părăsește „Editura Autorilor”, astfel că nu mai rămîn, ca asociați, decît Bohm, Brander, Geissendörfer și Wenders. — Institutul Superior de Artă Cinematografică și TV din München sărbătorește împlinirea a zec ani de la înființare. — Debuturi în lung metraj: Walter Boekmayer și Rolf Bührmann, Helke Sander. — Fassbinder, Syberberg, Wenders și Herzog intenționează să emigreze în s rînătate. Fassbinder își motivează atitudinea, în „Newsweek”, denunțînd practicile cenzoriale ale forurilor oficiale de specialitate: „Nu mai vor decît povestiri impersonale și stories-uri nostime, deoarece filmele impersonale nu sînt periculoase; ele sînt lipsite de realitate”. — Werner Schroeter, în publicația „tip”: „... Cred că nu există decît un singur motiv pentru a emigra: atunci cînd însăși viața îți este pusă în primejdie. Tot restul nu e decît fugă din fața încercării de a stabili un raport cu situația de fapt”. — Heinz Badewitz: „Nici nu emigrăm, nici nu ne predăm, rămînem aici și muncim — lucrul acesta e valabil pentru noi, realizatorii de filme, ca și pentru oricine altcineva”. — „Cupa de aur” e cîștigată de Heinrich de Helma Sanders-Brahms. — Premiul Asociației criticilor e decernat lui Wim Wenders. — Premii federale: Grete Minde, *Cucerirea ciladelei*, *Ora zero*, *Piinea brutarului*, *Fotografie de grup cu o doamnă*, *Războiul fetelor*, *Lovitura de grație*, *Înimă de sicld*. — Decese: Carl Zuckmayer, 81, scriitor, dramaturg și scenarist; Karl Ritter, regizor; Paul Hartmann, 88, și Elisabeth Filickenschildt, 72, — actori., Eugen Schüfftan, 84, operator și inovator în tehnica imaginii.

1978

Germania în toamnă

Celula de sticlă

Moritz, dragă Moritz

Surorile napoletane

O călătorie în lumină

sau Despair

A doua deșteptare a Christei Kluge

Cușitul în cap

Producția anului: 57 de filme, dintre care 33 aparținînd Noului Film German. — Hark Bohm, al cărui *Moritz, dragă Moritz* înregistrează cel mai mare succes de casă al anului, pledează, nu fără o oarecare întîrziere, în favoarea filmului pentru public: „În R.F.G. nu se mai face cinematograf. La noi domnesc filmele de artă și bălegarul său, filmul comercial ... O modă internațională, cum este, de la un timp, Noul Film German, e pe punctul de a apune. Am avut neorealismul, am avut noul val. Dacă nu găsim calea spre cursul principal al cinematografiei, filmul nostru de stat va degenera prin autofecundare”. — Oricum, dezvoltarea Noului Film German duce la o creștere de 9,19% a numărului de spectatori, în 1978, în timp ce numărul de săli atinge cota 3159 prin deschiderea a 87 de noi cinematografe.

— Din inițiativa revistei „filmsfaust“, 30 de regizori întemeiază „Asociația Schimbului de Mîne al Filmului German“. — La Frankfurt pe Main ia ființă Forul pentru Filmul de Copii (cu sediul la München). — Se constituie Uniunea Cinematecilor din R.F.G. — Editura Autorilor începe din nou să producă filme, sub emblema „Project Filmproduktion“. — Debut în regie al lui Robert Fischer, în colaborare cu Klaus-Peter Hess și Christoph Schwalb. — Festivalul Internațional al Filmului de la Berlin are loc pentru prima oară la sfîrșitul lunii februarie. Începutul unui martie. — Werner Schroeter obține Marele Premiu al Festivalului cinematografic de la Taormina (cea de a 9-a ediție), în timp ce un premiu important al Festivalului de la Cairo e acordat lui Reinhard Rauff. — Premiul criticii: *Stroszek* de Werner Herzog. — Dintre premiile federale: *Celula de sticlă*, *A doua deșteptare a Christei Kluge*, *Prietenul american*, *Mă gîndesc adeseori la Hawaii*, *Grădinile Edenului*. — „Película de aur“: regizorilor Fassbinder și Wenders, actorilor Tina Engel, Peter Kern, Rio Reiser, precum și echipei de realizatori — pentru concepție — a filmului colectiv *Germania în toamnă*. — Douglas Sirk e distins cu o „película de aur“ pentru îndelungata și deosebita înrîurire exercitată asupra filmului german — Editura Hanser tipărește *Despre mersul pe gheață*, o dare de seamă a lui Werner Herzog asupra călătoriei sale pe jos de la München la Paris, omagiu adus lui Lotte Eisner, în 1974. — Decese: Roald Koller, 33, promițător talent regizoral (*Johnny West*) își pune capăt vieții la München; Theo Linggen, 76, actor comic cunoscut; Lina Carstens, actrița care a debutat în filmele lui Sirk și și-a încheiat cariera cu *Lina Braake*.



Coperta scenariului *Germania în toamnă*, operă colectivă, publicată în 1978 de Filmverlag der Autoren.

Producția anului: 65 de filme, dintre care 33 aparținînd Noului Film German. — „Succese cinematografice, după multă vreme (*Toba de tinicheie*, *Căsnicia Mariei Braun*, *Nosferatu*, *fantoma nopții*, *Vai de noi*, *dacă vine Schwarzenbeck*): cu ce preț? Salvează, oare, distribuitorii americani — filmul german? Avem noi, oare, încă, un public pentru personajele, radicalele filme ale lui Fassbinder? (...) Dacă tendința e generalizată, se cuvine să ne întoarcem în cinematografe, să turnăm filme pentru sălile de cinema. Ce anume înseamnă „cinema“: acumulare de capitaluri, combinată cu o bună strategie a pieței, sau o foarte subiectivă, radicală metodă de a povesti? — asupra acestei chestiuni, părerile și experiențele se arată divergente“ (Wilhelm Roth în „Jahrbuch Film 79/80“). — Răstînd organizarea unui festival al filmului la München, cineastii găsesc o primitoare gazdă în orașul Hamburg, unde, în toamnă, are loc primul Festival al Realizatorilor, cu participarea a 43 de regizori germani. La 22 septembrie, aceștia publică, sub cuvîntul de ordine „Forța noastră stă în varietate“, *Declarația de la Hamburg*, cel mai important document al solidarității cineastilor după Manifestul de la Oberhausen. Totodată este creată Uniunea Federală a Filmului.

DECLARAȚIA DE LA HAMBURG

FORȚA NOASTRĂ STĂ ÎN VARIETATE

Cu ocazia Festivalului de la Hamburg, noi, autorii de film germani ne-am întîlnit și am încheiat un fel de bilanț, la 17 ani după Oberhausen:

● **Forța filmului german stă în diversitatea, în varietatea sa.** Peste trei luni încep anii '80.

1979
Toba de tinicheie
Căsnicia Mariei Braun
 $1 + 1 = 3$
Nosferatu, fantoma nopții
Patrioții
Woyzeck

● Fantezia nu se lasă administrată. Capetele din diferite comiții și comitele nu pot hotărî ce și cum trebuie să fie un film creator. Filmul german al anilor '80 nu mai poate să fie manipulat de comitele, instituții și interese de grup.

● Înainte de orice: noi nu ne lăsăm divizați și învrăbiți;

— filmul de ficțiune nu poate fi despărțit de filmul documentar;

— autorii de film consacrați nu pot fi despărțiți de generațiile tinere;

— filmele care oglindesc mediul (și o fac practic, întrucît experimentează) nu pot fi despărțite de filmul narativ și de filmul spectacol.

Noi am făcut dovada profesionalității noastre. Nu ne putem, de aceea, considera doar simpli breslași. Noi am înțeles că numai spectatorii pot fi asociații noștri:

Ei sînt oamenii care muncesc, care au dorinți, visuri și interese, ei sînt oamenii care se duc la cinema, inclusiv aceia care își pot imagina și un film cu totul deosebit de cele obișnuite.

Trebuie să ne grăbim.

22 septembrie 1979

Numărul spectatorilor crește cu 4,8 %, iar cel al sălilor de cinema se ridică la 3196. — La Festivalul de la Berlin, „Ursul de aur” revine lui Peter Lilienthal pentru *David*, iar un „Urs de argint” — Hannei Schygulla (*Căsnicia Mariei Braun*). — La Cannes, „Palme d'or” este trofeul cucerit de Volker Schlöndorff cu *Toba de tinichea* (ex aequo cu *Apokalypse Now*), iar Eva Mattes dobîndește un premiu de interpretare (pentru *Woyzeck*). — Marele Premiu al Festivalului de la Varna: *Cuțitul în cap*; Marele Premiu al Festivalului de la Figueira do Foz (Portugalia): *Căsnicia Mariei Braun*; Marele Premiu al Festivalului de la Montreal: Heidi Gené pentru *1 + 1 = 3*. — Lui Rainer Werner Fassbinder i se decernează, la Roma, un „Visconti-David”, distincție dobîndită, înaintea sa, doar de Antonioni, Bresson și Wajda. — „Cupa de aur” revine *Tobei de tinichea*. — Premii federale: *Căsnicia Mariei Braun*, *Cuțitul în cap*, *David*, *Patriota*, *Surorile napoletane*, *Nosferatu*, *fantoma nopții*. — La Hanser Verlag se editează compendii *Filmul în Republica Federală* de Hans Günther Pflaum și Hans Helmut Prinzler. — Decese: Albrecht Schoenhals, 90, actor; René Deltgen, 70, actor; Kurt Joachim Fischer, 67, publicist cinematografic și scenarist; Paul Dessau, 85, compozitor.



Doi veterani, Elisabeth Bergner și Martin Held, în *Excursie de Rusalii* de Michael Günther (1979).

1980

Theo contra restul lumii

Germania, mamă palidă

Ani de foamete

Berlin Alexanderplatz
(serial TV)

Palermo sau Wolfsburg

Producția anului: 61 filme, dintre care 50 din sfera Noului Film German. — Filmul anului: *Theo contra restul lumii* în regia debutantului Peter F. Bringmann, care depășește succesul *Tobei de tinichea* și devine, curînd, cel mai popular film german din toate timpurile. — Consacrarea internațională continuă să înregistreze opinii: „S-ar părea că, în sfîrșit, intrăm în deceniul filmului german” (Vincent Canby, în „New York Times”). — La Berlin, Ulrike Ottinger, Uta Stöckl, Helke Sander, Helma Sanders-Brahms, Jeanine Meerapfel, Jutta Brückner s.a. înființează „Asociația lucrătoarelor din domeniul filmului” și cer 50 % din toate fondurile și mijloacele alocate cinematografiei, inclusiv difuzarea, în favoarea filmelor realizate de femei. — *Toba de tinichea* de Volker Schlöndorff este distins cu premiul Oscar pentru cel mai bun film străin (ne-american). În R.F.G., același film dobîndește un „Ecran de aur” pentru cele peste 3 milioane de spectatori în 18 luni de programare. — La Berlinale, filmul german laureat este *Palermo sau Wolfsburg* de Werner Schroeter (ex aequo cu *Hearland*). — Ani de foamete al Jutta Brückner obține premiul FIPRESCI. — Atracția Festivalului de la Veneția e constituită de *Berlin Alexanderplatz*, ecranizare în 13 episoade și un epilog, pentru TV, de R. W. Fassbinder. — La Berlin se inaugurează prima ediție a Festiva-

lului Popular al Filmului. — La München se acordă, pentru prima oară, Premiile Bavareze. — Premiul criticilor: *Sfârșitul curcubeului*. — Premiul federales: *Ultimii ani ai copilăriei*, *Sfârșitul curcubeului*, $1 + 1 = 3$, precum și actrițelor Jutta Lampe și Adelheid Arndt. — Decese: Lili Dagover, 82, actriță; Albach-Retty, 105, actriță, bunică a lui Romy Schneider; Helmut Käutner, 72, regizor și actor; Willi Forst, 77, actor; Olga Tschechowa, 83, actriță; Jan Dawson, 41, critic de film britanic, lucra la o istorie a Noului Film German: "The New German Cinema îi datorează foarte multe".



Se stinge din viață în 1980 Helmut Käutner, un „precursor“ al „renașterii din cenușă“ a cinematografului vest-german, autorul primului film de ficțiune vest-german din perioada post-belică, *În zilele acelea* (1947). Aici, Käutner e interpretul lui Karl May din filmul omonim al lui Hans Jürgen Syberberg (1974).



Filmele apărute pe ecrane au fost 78. Cele mai căutate de public: *Christiane F.* — *Wir Kinder von Bahnhof Zoo*, *Das Fot. Lili Marleen*, *Ach du lieber Harry*, *Die bleierne Zeit*, aceste filme înregistrând peste 200.000 de spectatori. — Statisticile completează imaginea: din 100 cetățeni ai R.F.G., având peste 14 ani, numai 4,4 merg la cinema în fiecare săptămână. — Premii federales: *Looping* (pentru producție, regie, interpretare feminină, costume: premiera a fost primită cu risete de publicul adunat la Zoo-Palast din Berlinul occidental); Paul Franke, 99 de ani, editorul publicației „*Illustrierte Film-Bühne*“; Marika Röck și Curd Jürgens, pentru activitate îndelungată; Gertrud Pinkins, pentru *Das höchste Gut einer Frau ist ihr Schweigen*; Nikk's Film — *Lightning over Water Generalprobe*, precum și scurt-

1981
Lilli Marleen
Anul de plumb

metrajele *Rückwärts, Skizzen zum Film: Der lautlose Makabra, Zeichen der Zeit*. — Decese: Alf Brustellin, 41, critic, operator, scenarist și regizor; Nico Dostal, 85, compozitor; Werner Eisbrenner, 72, compozitor; Peter Hagemann, 41, istoric al filmului; Klaus Hebek, 57, critic de film; Paul Hörbiger, 86, actor (*Lieber Augustin*); Zarah Leander (Hedberg), 74, actriță; Lotte Reiniger, 82, regizoare de *Silhouettenfilme*.

1982

Muntele vrăjit
Fitzcarraldo
Lola

Au apărut pe ecrane 81 de filme. — La sfârșitul lui 1981, în R.F.G. funcționau 3.530 de cinematografe, exact cu 10% mai multe decât în 1972, dar cu locuri mai puține. — În 1981 s-au înregistrat 141 milioane de spectatori (149 de milioane în 1972!) — Succese ale anului (de casă): *Piratsender, Powerplay, Der Zauberberg, Fitzcarraldo, Die weiße Rose*. — Noul Film German pierde o treime din piața internă, față de 1981, pendulând în jurul a 11% din totalul Incasărilor. — Premii federale: *Anii de plumb, Corabia, Fitzcarraldo, Ultima gaură, Lola, Noaptea destinului, Muntele vrăjit*; scurt-metraje: *Berliner Stadtbahnbilder, Gustav Messmer — Der Flieger, Tänzer in Wassertropfen*; dr. Hans Feld, jurnalist cinematografic; Georg Krause, operator; semnatarii Manifestului de la Oberhausen; Maria Paudler și Magda Schneider, actrițe; Luis Trenker și Werner Schroeter, regizori. — Premiul Helmut Käutner al Primăriei Düsseldorf: Lotte H. Elsner, critic și istoric al cinematografului. — Decese: Hans Cürlis, 93, documentarist; Rainer Werner Fassbinder, 36, regizor, actor, scenarist, producător; Günter Groll, 68, critic de film; Curt Jürgens, 69, actor; Cornelius Kornfeld, 64, critic de film; Romy Schneider, 43, actriță; Hermann Thimig, 91, actor; Peter Weiss, 65, scriitor (a realizat, în an '50, 13 scurt-metraje).

1983

Noul film german trebuie să ajungă la public. pe care astăzi nu-l are.

Filmele trebuie să se schimbe, dacă vor să-și asigure accesul la spectatori.

Pătrunderea în public se cuvine să fie limpede asumată, pentru ca filmele să se schimbe.

Cucerirea spectatorilor, despre care e vorba, nu poate să aibă loc doar în cercul cinematografelelor de artă.

După 20 de ani de existență, Noul Film German nu dispune de rezervații de vinătoare...

... Filmul este, de fapt, o dublă unitate, intrucât, ca marfă, aparține lumii lucrurilor, dar, ca entitate ce se realizează în creierul spectatorului, e ceva viu, adică nu e un lucru, un obiect. De aceea, filmul, ca fantezie-marfă, nu se potrivește cu economia în care lucrurile circulă alandala.

Filmul, inclusiv filmul destinat sălilor de cinema, se adresează celor mulți, nu doar citorva. De aceea, fondurile de promovare, de finanțare, se cuvine să fie acordate în scopul de a se realiza acele filme care se adresează unor largi straturi ale populației și le emoționează. (...) Cinematograful a pierdut, în ultimii ani, o întreagă generație de spectatori. A o recuceri constituie un deziderat de politică culturală. (...) Finanțarea și promovarea filmului trebuie să cuprindă cele mai variate genuri. Desigur, trebuie avute în vedere filmele ce reflectă problematica actualității, dar nici veselie și risul nu trebuie neglijate. (...) Cine vorbește de gustul maselor nu e democrat. Înseamnă că nu a înțeles că țelul unei politici culturale trebuie să aparțină întregii populații și că noi toți sintem parte din această „masă”.

În viitor, filmele nu vor mai fi finanțate înainte de a fi turnate, ci numai după prezentarea produsului finit. Dacă există vreo obiecție, nu se mai dau bani...

„Stern“, 23 iunie 198

Vom găsi mijlocul și căile pentru a apăra arta de glizii ei.
Usw: ș.a.m.d.

**DIN REZOLUȚIA
REGIZORILOR LA
FESTIVALUL DE LA
MÜNCHEN**

Fl. P.

(Cronologie alcătuită după *DER NEUE DEUTSCHE FILM, 1960-1980* de Robert Flische și Joe Hembus, Goldmann Verlag München 1981; *Das Filmjahr 81/81 și 82/83*, Filmland press, München 1981 și 1983).



- De la Anul 0 la „Sturm und Film“
- „Singuri“, reinventînd cinematograful
- Spirala resurecției
- „Gerul sentimentelor“
- Deutschland im Herbst sau necesitatea filmului politic
- Capodopere „sărace“
- Reabilitarea individului și victoria spațialității
- „Profunda aversiune față de buruiana nesmulă a nazismului“
- Femeile cu aparatul de luat vederi
- Drepturile literaturii
- Credibilitate și încredere

Debutul în lung-metraj al lui Werner Herzog: *Semne de viață* (1965). Panică pe insula Cos, asediată de soldatul Stroszek în cel de al doilea război mondial.

IDENTIFICAREA PRIN FILM

contribuție la revelarea unei școli naționale

În finalul din *Die Ehe der Maria Braun* (*Căsnicia Mariei Braun*, 1978), fără îndoială una dintre operele emblematice ale Noului Film German, autorul, Rainer Werner Fassbinder — cu subtilă știință în tratarea contrapunctic expresivă a coloanei sonore — introduce, ca pe o albie auditivă de o tensiune copleșitoare, ultimele minute retransmise la radio ale dramaticei partide de fotbal dintre R.F. Germania și Ungaria, la Berna. Acolo, se știe, echipa vest-germană a devenit campioană mondială. Prin acest procedeu — găsit pe platou, în timpul turnării, neprevăzut în scenariu — Fassbinder reușea să lege într-un singur nod elementele diegetice și semnificative ale filmului înlesnind lectura lor: datarea calendaristică (4 iulie 1954) a acțiunii și, prin ea, marcarea încheierii unui întreg deceniu al „renașterii din cenușă”. O situație existențială, individuală, cea a Mariei Braun, este comparată și împletită cu un eveniment public, care, din episodic-sportiv devine — printr-o specifică alchimie a mentalității secolului — politic: „Germania e campioana lumii!”...

Dacă „timpul ar fi avut răbdare” (Fassbinder a murit prematur, la numai 36 de ani) și dacă cineastul și-ar fi plasat povestea în deceniile următoare, realizând-o doar cu un an sau doi mai târziu, ar fi putut înlocui memorabila partidă de fotbal din 1954 cu un comentariu — de data aceasta clamat nu numai la radio, ci cu mult bataj iconic și la televiziune — adecvat triumfului internațional al cinematografului vest-german însuși: luând ca etalon, să zicem, *Die Blechtrommel* (*Toba de tinichea*, 1979) de Volker Schlöndorff, premiat cu Palme d'or la Cannes,

Intii, și curînd după aceea cu Oscarul rezervat producției non-americane, la Hollywood. (Premii deloc întîmplătoare și nici răzlete, ci adunate cu răbdare și perseverență, în ciorchine, de la *Abschied von gestern*, *Bun rāmas zilei de ieri*, 1966, de Alexander Kluge, cu opt trofee venețiene, și de la *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos*, *Artiștii sub cupola ciroului: perplecși*, 1969, Leul de aur la Veneția, în regia aceluiași Kluge, și pînă la *Die bleierne Zeit*, *Anii de plumb*, 1981, de Margarethe von Trotta, și la *Der Stand der Dinge*, *Starea lucrurilor*, 1982, de Wim Wenders, amîndouă distinse, unul după altul, cu Leul de aur la Veneția.) Întorcîndu-ne la varianta ipotezei imaginare — mai omogenă ca raport între conținuturi și mijloace — un crainic, un pristav, la fel de celebru ca fotbalisticul Herbert Zimmermann, ar fi vestit, bălînd toba (de tinichea, firește), „satului planetar“, cum se spune că este lumea contemporană, — succesul și primatul mondial al cinematografului vest-german, ca școala națională cea mai viabilă în anii '70 și, probabil, '80. Evident, apelul la trimbițele televiziunii, pe lîngă acelea radiofonice, s-ar fi dovedit mult mai prompt și mai eficace, cu un ecou mult mai amplu, universal tocmai, decît acela al lansării, oricît de consacratore, în „Newsweek“ (februarie 1976), unde apare pentru prima oară gestul de recunoaștere a unui „german film boom“, ca explozie a unei noi „direcții“ în cea de a șaptea artă și ca „revenire a Germaniei pe mapamondul cinematografic“. Această direcție s-a autointitulat inițial *Der Junge deutsche Film*, și după mai bine de un deceniu, cînd fărurarii și continuatorii ei s-au împăcat cu vîrsta adultă, *Der Neue deutsche Film*, denumire definitiv acceptată de opinia publică și de critica de pretutindeni.

Am evocat și invocat aceste două episoade — unul real, celălalt ipotetic — pentru a scoate imediat în relief o trăsătură fundamentală, prin excelență definitorie, cred, pentru *Noul Film German*, deși nemărturisită și cu atît mai puțin teoretizată: *patriotismul*. Un patriotism de o formulă nouă, inedită (și nu numai pentru germani), care — căutîndu-și rădăcinile în istorie — ocolește scepticismul goethean, („Patriotismul corupe istoria“) și se oglindește în primele ape, cele mai proaspete, ale „marii mișcări germane“ („Deutsche Bewegung“) din „anotimpul geniilor“ (sau „al lui Goethe“), adică în *Sturm und Drang*: nu întîmplător, o încercare de sinteză dedicată „noului val“ cinematografic, aceea a Manuelei Fontana, se intitulează de-a dreptul *Sturm und Film* (*Lureș și film*, 1978) și, la fel de neîntîmplător, cartea cuprinde numeroase mărturii asupra unui complex de inferioritate și de izolare, de emarginare, răsărit în primii ani printre cineasții din R.F. Germania. E citat, de pildă, un Wim Wenders polemic (dar cînd nu e polemic Wim Wenders?): „Cinematograful era considerat o treabă ce nu are nimic de-a face cu Germania“, adică se respingea — așa cum se făcuse mai de mult cu francezii și cu italienii — posibila vocație „etnică“, germană, a artei cinematografice. Reversul, nu tocmai străin de o vagă mijire a orgoliului, e indicat tot de Wenders: „Cînd mi-am realizat primul scurt-metraj, nici măcar nu văzusem vreodată cum se turnează un film. Cu Herzog a fost la fel. *Am învățat totul singuri*“ (subl. n.). Condiția aceasta, însă, nu numai că nu a constituit un motiv de descurajare, ci, dimpotrivă, a declanșat o centripetă năzuință de a făuri filme „în izvoarniță“: „Am să mă întorc să fac cinema în țara mea, în care nu există“, declara ritos Volker Schlöndorff, în 1961, la Paris, unde îi asistase pe regizorii Malle, Melville și Resnais, și unde urmase, timp de un an, cursurile de la IDHEC (Institutul de înalte studii cinematografice). Iar Werner Schroeter, experimentalistul prin antonomazie, mai tîrziu, stigmatiza orice tentativă de expatriere a artistului, în termenii următori: „Nu aparțin cituși de puțin acelei categorii sentimentale a castraveților murați care susțin sus și tare că nu pot lucra decît în exil... Consider că nu există decît un singur motiv pentru a

emigra, și anume atunci când viața îi este pusă în primejdie. Restul nu e decât fugă din fața necesității de a înfrunta o situație obiectivă.

„Singuri”, așadar, s-au simțit la început tinerii cinești vest-germani, hotărâți chiar de aceea, în ciuda vicisitudinilor, să redescopere, să reinventeze, la rigoare, pe seama lor cinematograful, pornind de la nimic, adică de la o *Nullpunktsituation*: „Tinărul Film German — susține peremptoriu *Lexikon des internationalen Films* — ia naștere dintr-o stare zero”. Sugestia aparține, presupunem, tot unui cineast, lui Rossellini, cu elocventul său *Germania anul zero*, film din 1947, la care se adăuga Edgar Reitz cu *Stunde Null (Ora zero 1976)*. “Tradițiile cinematografului german nu vor fi preluate deloc sau foarte anemic, mai curînd poate vor fi acceptate influențe străine”. Fără a fi inexactă, propozițiunea întinde capcane. În una dintre ele — aceea a „influențelor străine” — a căzut Gerald Clarke (în „Time”, martie 1978, periodic ce, după „Newsweek”, a contribuit simțitor la cunșterea mondială a Noului Film German), care crede cu naivitate (componentă dialectică, și în critica de artă, a pragmatismului yankeu), că „Wenders este cel mai americanizat din întregul grup [de cinești]”, uitînd sau ignorînd faptul că încă junele regizor este cel mai drastic denunțator al „americanizării” *vieții publice* și, mai ales, a celei *private* din Germania occidentală. Wenders este cel care, în *Im Lauf der Zeit (În fuga timpului, 1976)* rezumă experiența generației anilor '60, „beat generation”, aceea a tinerilor care „au introdus primii bănuți în tonomate, ca să asculte «Tutti frutti» sau «I'm just a lovely big», deși erau prea fragezi ca să poarte pantofi cu șpiț. (...) Acum au treizeci de ani, dar se află încă la două mii de ani lumină depărtare de casă”. Toate acestea trebuie să se schimbe, va spune unul dintre protagoniști, un „king of the road”, care nu izbuteste să se elibereze de obsesia unui anumit *pop song*: „Americanii ne-au colonizat subconștientul”; iar celălalt va scrie pe un bilet de despărțire, metonimic: „Totul trebuie să fie altfel”. Metonimic, pentru că, se înțelege, nu e vorba numai de situația personală a celor doi, ci, prin translație, de cea a întregii Germanii. Iar una dintre cele mai sugestive imagini prin care, tot în *Im Lauf der Zeit*, Wenders semnalează prezența copleșitoare a americanilor, se detașază în final: ajunși în zona de frontieră, prietenii se adăpostesc într-un pichet militar, acum părăsit, unde găsesc și un telefon: conectat la rețeaua aeriană, în receptor se aude prompt vocea centralistei, americane, bineînțeles vorbind englezește! (Secvența aceasta devine indicativă și ca anticipare a „zonei” lui Tarkovski din *Călăuza*.)

E adevărat, pe de altă parte, că Wim Wenders — așa cum arată, în cor, principalii cercetători de specialitate — este singurul cineast vest-german care a realizat filme și în străinătate, mai precis în Statele Unite. În același timp, însă, este și singurul care perseverează, spre deosebire de mulți dintre colegii săi iluștri, în căutarea unor căi de narativitate filmică antihollywoodiană. În acest sens, al consecințelor experienței americane a lui Wenders, interesantă e punerea în pagină a lui Peter Buchka, autorul eselui dedicat lui Wenders, *Augen kann man nicht kaufen (Ochii nu pot fi cumpărați, 1983)*, recomandînd o „iconografie comparată”: o fotografie a lui Wenders din 1977, „înainte de *Hammelt*”, adică înainte de realizarea „biografiei” filmice a scriitorului de romane polițiste, avîndu-l pe Coppola ca „Executive Producer”, și, alături, o fotografie din 1982, „după *Hammelt*”: diferențele biologice se descifrează imediat ca profunde răscoliri morale! Ambiguitatea tactică a conduitei lui Wenders stă, de fapt, în năzuința de a „europeniza” mentalitatea cinematografică americană, „americanizînd” în același timp mentalitatea europeană, dar, dacă e cu puțință, în afara soluțiilor narative de tip hollywoodian: *Der Stand der Dinge* este, de la început pînă la sfîrșit, parabola

acestei năzuințe, a acestei ambiguități de nesusținut, utopice, în realitate a înfringerii „autorului” (european) de către „producătorul” (american). Mai presus de toate, însă, demersurile — teoretice și practice — ale lui Wenders au o finalitate superioară: aceea de a căuta și de a găsi *identitatea națională a artistului și, implicit, a expresivității sale specifice*. Wenders apare, în recenta istorie a cinematografului german, ca fiind prin excelență un strateg al drumeției, lansat într-o aventură aparte: aceea a întîlnirii (sau regăsirii) patriei sale.

În filmele lui Wenders, totul e drum, călătorie, încă de la scurt-metrajele începuturilor și de la debutul în lung-metraj, *Summer in the City* (*Vara în oraș*, 1970): „Pentru mine, călătoria nu e o mișcare asociată exclusiv timpului și spațiului, ci o împlinire legată de fenomenologie. Odată cu călătoria se împlină ceva și ceva se transformă...” Dar dacă, într-adevăr, ceva are loc și chiar se modifică, se cuvine precizat că Wenders și caută ceva: în primul rînd, *identitatea*. Individuală și colectivă, națională. „Trilogia drumului” — *Alice in den Städten* (*Alice în orașe*, 1973), *Falsche Bewegung* (*Mișcare falsă*, 1975), *Im Lauf der Zeit* — aparent inspirată de „genul” american *road-movie*, propune un alt fel de aventură a cunoașterii și o altă punere în relație a persoanelor umane, înăuntrul altor frământări și angoase existențiale. În *Falsche Bewegung*, liberă adaptare-localizare a goethecanului *Wilhelm Meister*, cineastul își determină croul, scriitorul Wilhelm desigur, să se plimbe pe valea Rinului, „în peisajul cel mai încărcat de conștiință și istorie națională... meleaguri mitice pentru descoperirea identității naționale”, cum comentează Peter Buchka; dar lui Wilhelm nu i se dezvăluie aici decât solitudinea care „în Germania — replica aparține unui alt personaj, un industriaș ce se va sinucide a doua zi — mi se pare mai tainică și mai dureroasă decât în orice altă parte a lumii”. Despre frică, îl mai întreține enigmaticul interlocutor pe Wilhelm și despre „sufletele moarte” ale Germaniei. Negăsindu-i-se (sau negăsindu-și) posibilitatea de a se „întîlni cu patria” prin geografie și prin istorie, — sugestivă e secvența de pe muntele Zugspitze, comparabilă, ca așezare în imagine, executată, de altfel, de același Buchka, cu „Wanderer über dem Nebelmeer” (*Călător deasupra mării de ceață*), pinza din 1818 a romanticului Caspar David Friedrich —, lui Wilhelm nu îi mai rămîne decât un singur refugiu, un singur punct de sprijin: *limba*. Limba, prghie extremă pentru orice poet, pentru orice artist. (Nu scria, oare, Nichita Stănescu, ca într-un testament — deși departe de zbaterile lui Wenders — că patria lui e limba română, adică propria limbă națională?) Dar în filozofia și în cutia de rezonanță a expresivității lui Wenders, limba scris/vorbită nu pare suficientă; în discursul său se cuvine a fi profund implicată și „limba cinematografică”, *cinlimba*. Astfel, dacă romanticul Novalis avea dreptate să afirme că „toate filozofiile sînt dor de patrie”, atunci e limpede că aspirația, mai mult sau mai puțin secretă, a cineastului (neoromantic?) zace, eventual, în năzuința de a „naționaliza”, de a „germaniza”, să zicem astfel, *cinlimba* în ipostazele în care el însuși o folosește. Ceea ce e totuna, în ultimă instanță, cu a simți nevoia ecloziunii și fortificării unui *stil național*, ale unui *Deutscher Filmstil*. „Cinematograful francez să fie francez și să fie cinematograf”, sentinția Louis Delluc încă în anii '20; pentru Wenders, termenii aceștia pot apărea desueți, nu însă și aspirația pe care o îmbracă și pe care înseși filmele sale de plină acum o revelează la tot pasul. În felul acesta dubla articulație a limbajului wendersian, a stilului său (ca mod personal de cunoaștere) vizează atît limba națională (scris/vorbită), limba literară, cît și „medium”-ul, structurat și colorat aparte, al artei filmului; de aici, dubla înaintare a cineastului spre descoperirea unui apartenențe și identități (culturale) naționale, și, în același timp, a unui mod de a fi (tot cultural) al cinematografului, care să nu mai semene cu cel de plină acum. „N-am un cămin, n-am casă, n-am patrie”,

strigă, la Hollywood, regizorul Friedrich M., *alter ego* al lui Wenders. Într-un interviu cu britanica Jan Dawson, Wenders declara cam același lucru, în legătură cu propria „domiciliere”: „It's not a home, it's a house”, — și iată astfel indiciile unei aproape dramatice căutări a unui „home” adevărat, a unei patrii, a culturii propriului popor, într-o spirală a resurecției capabilă să cuprindă și „mijlocul” cinematografic, ființa aparatului de luat vederi. Cu alte cuvinte, există conștiința faptului că „specificul național”, pentru a dobindi viabilitate și vitalitate, trebuie mereu pus în contact cu „specificul filmic”: e o intercondiționare de care în seama, firește în proporții stabilite de propria lor personalitate, toți cineastii vest-ger-

Alice în orașe (1974): „Un film despre care se poate scrie ce s-a scris în 1921 despre *Piciul* al lui Chaplin: un mare *story*, cu un *touch* fermecător, simplu și emoționant”. Mica și admirabila Yella Rottländer (Alice) și Rüdiger Vogler (ziaristul Philip).



mani. Cementul care asigură fuzionarea celor două „specificități“ rămâne, însă, limba: limba în care e vorbit filmul, și e revelator, de pildă, faptul că, în gândirea lui Wenders, tocmai limba în care e vorbit un film îi definește acestuia naționalitatea, fie și imaginată metonimic, ca parte pentru tot: „După trei filme în limba engleză — declara Wenders într-un recent interviu — vreau, neapărat, să realizez un film în limba germană. Cel puțin unul“. Se înțelege, acest film în limba germană, va însemna un „film german“, cu o problematică și chiar cu o plasticitate particulare. Dincolo de controversele în jurul definirii „naționalității“ unui film (s-a subliniat, de pildă, că *Blow up* sau *Zabriskie Point*, vorbite în original în limba engleză, nu sînt filme britanice sau americane, ci italienești „puncte de vedere“ ale lui Antonioni, judecată valabilă, *mutatis mutandis*, și pentru filmele „americane“ ale lui Wenders), cred a nu greși susținînd că tinerii realizatori vest-germani au introdus în practica și în climatul cinematografic al țării lor un benefic cult al limbii naționale, firește o limbă remodelată în funcție de exigențele bi-unității audiovizuale care este filmul. Sînt rare peliculele vest-germane, bineînțeles cele semnate de autori de oarecare anvergură, în care dialogurile sînt tratate neglijent sau superficial, atît ca rigoare a elaborării scrise, în scenariu, cît și ca nuanțare a rostirii, în „Originalton“ (priză directă) sau la postsincronizare. Exemplară, între toate, rămîne de bună seamă conduita lui Fassbinder: cu o temeinică formație teatrală, acesta a transvazat finețea vorbirii scenice în coloana sonoră, fără să o teatralizeze, ci dîndu-i o singulară tentă filmică, autorizînd critica să legitimizeze de-a dreptul existența unei „Fassbinder-Sprache“, distinctă, proprie autorului lui *Berlin Alexanderplatz*. Și permițînd, astfel, și o posibilă consacrare „lingvistică“ a cineastului ca făuritor de limbă, în *proprio*, în rînd cu poeții (irici sau dramatici). O nouă „roștire cinematografică germană“, oare, în umbra celei „filozofice“? — s-ar întreba sociologii culturii.

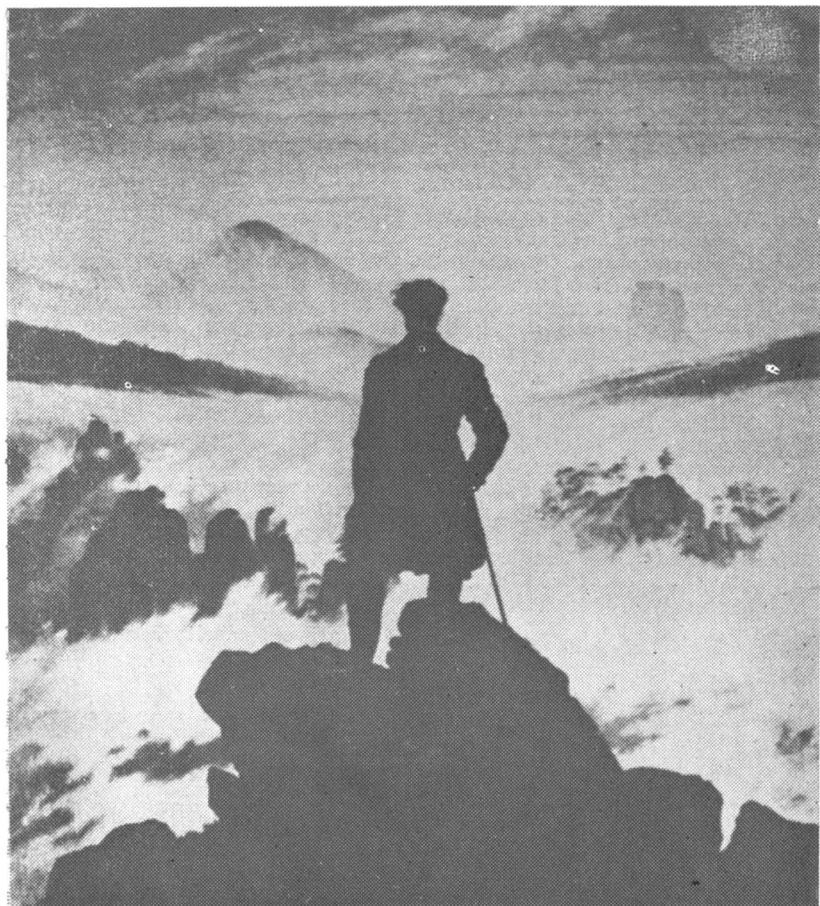
Patriotismul cineaștilor din „noul val“ vest-german poartă o amprentă ușor recognoscibilă — „Sturm und Drang“, post-iluministă, deloc anacronică, în ciuda aparențelor: anacronică ar fi, dimpotrivă, cum nota Andrea Balzola, tînăr critic italian, atent la fenomenologia cinematografului din R.F.G., celebrarea unui crez prin imnuri, steaguri și entuziasme de tristă memorie hitleriană. Împrumutînd de la francezul „nouvelle vague“ așa-numita „politique des auteurs“ și exasperînd în felul acesta un individualism lingvistic ostentativ și libertar, care implică într-un fel genialitatea, cineaștii vest-germani lasă să penduleze o subtilă dialectică prin care, dacă pe de o parte, se tînde spre saturarea culturală a indivizilor creatori, pe de altă parte se năzuiește tainic spre înlănțuirea acestor „monade“ într-un țesut conectiv unitar și omogen, de „școală națională“, oricît de diverse și de dispartate, la prima vedere, ar fi vocile care o compun. O împrăștiată „Genieperiode“ pare a sta să se înfiripe, măcar ca aspirație, ceea ce practic echivalează cu făurirea de capodopere. Ajungem, astfel, la o conexiune pe care o formulat-o apostegmatic, în secolul nostru, un român, George Călinescu, într-o frază pe cît de ignorată de cineaștii vest-germani, pe atît de adecvată caracterizării activității lor: „...se cade să spunem că cea mai patriotică faptă a unui adevărat artist este să compună capodopere, abstrăgîndu-se de la orice tendință, fie și națională, spre a dovedi astfel viabilitatea spirituală a unui popor“. Și, pentru a prelungi speculația „comparativă“, nu e lipsit de interes să notăm că istoricul literaturii române își descîntă locușimea în dreptul operei lui Duiliu Zamfirescu, care cîntă o topografie morală în acord cu situații apărute pe glob, în Europa postbelică, dar și pe alte continente, fiindcă „opera romancierului a avut... înfrîngere asupra Românilor de pretutindeni și poate că a contribuit la adunarea sufletelor“ (unde ar fi îngăduit să se nuanțeze, în spiritul culturii germane, așa cum vrea Constantin Noica, dialogul

dintre *Geist* și *Seele*). Adunare a sufletelor: exprimată astfel sau într-un duh eventual mai puțin *otocentesc*, deosebit, mai aproape de *Zeitgeist*-ul nostru, ce ascuțită aspirație conține o asemenea sintagmă pentru cineăștii vest-germani, gata oricând să sublinieze — prin contrast, ca pe tot altelea leitmotive psiho-sociale — „însingurarea“, „gerul“ sau „înghețarea sentimentelor“, „incivilitatea“ vieții interioare a indivizilor, în frapantă antinomie cu strălucitoarele efecte exterioare ale „miracolului economic“, într-o societate de consum! Emblematic sub acest aspect, este pentru critici *Die Ehe der Maria Braun* (primul din „trilogia BRD“ a lui Fassbinder): „*Căsnicia Mariei Braun* de Fassbinder este, și nu în ultimul rînd, un film despre amlnarea sentimentelor, despre expectativa adevăratei vieți, pe care timpul a blocat-o... Caracterul exemplar al filmului rezidă în a fi arătat cum nu sentimentele, nu sufletele oamenilor, ci în primul rînd tehnicizarea rece a stat la baza reconstrucției națiunii. Iată de ce R.F.G. a devenit așa cum e astăzi: un stat în care valorile materiale contează mai mult decît cele omenești, ceea ce a condus mereu la revolte mai mici sau mai mari, chibzuite, dar și iraționale“. Considerațiile acestea sînt extrase dintr-o cronică a lui Urs Jaeggi („Zoom-Filmliberater“, aprilie 1979) și au, desigur, dincolo de opera recenzată, o semnificație polemică și orientativă în ceea ce privește umorile politice ale cineăștilor de care ne ocupăm. În alți termeni, Noul Film German, lipsit de o propriu-zisă platformă-program estetică și, cu altt mai puțin, ideologică, se definește, oricît de generic, și printr-o *direcție politică*, chiar dacă nu ar fi să o socotim decît ca reacție îndreptată împotriva „pierderii sufletului“. Dar e mai mult decît altt.

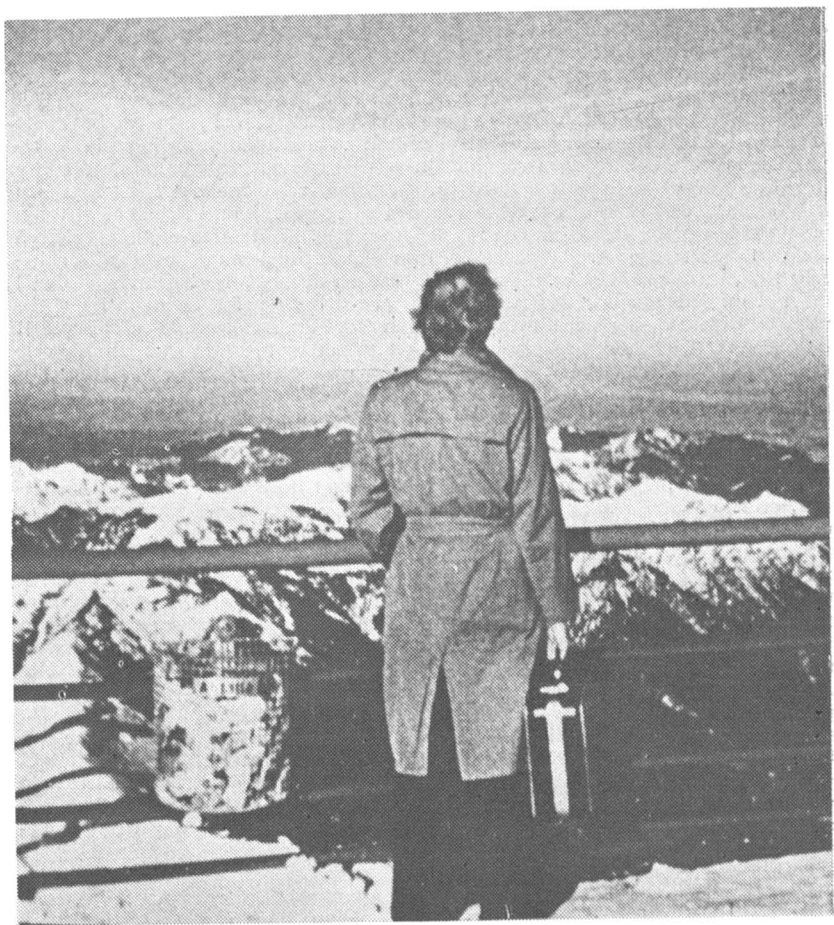
Să nu uităm că înseși originile Tinărului Film German sînt implantate în plină expansiune a efectelor „exploziei“ economice inițiate în „Adenauer-Ära“ și apoi pilotate de liberalismul consumistic al urmașului cancelar Erhard. Printre

Momentul grevei muncitorilor metalurgiști
din „*Dragă mamă, eu sînt sănătos...*“ de
Christian Ziewer (1972)





ÎNȚÎLNIRI CU PATRIA Singurătatea călătorului romantic. Caspar David Friedrich: *Wanderer über dem Nebelmeer*, Drumeț deasupra mării de ceață, 1918.



Singurătatea căutătorului de sine. Wim Wenders: *Mișcare falsă*, 1975. Noul Wilhelm Meister (Rüdiger Vogler) își contemplă țara de pe Zugspitze.

alte efecte, desigur, au fost și filmele, politica în domeniul cinematografiei, care, se știe, au dus la o suprasaturație cu produse comerciale, polițiste, sexy și „pășuniste“ (așa-zisele „Heimalfilme“). Împotriva lor s-au ridicat documentariștii adunați la Oberhausen, în februarie 1962, pentru a elabora „actul de naștere“ al noii mișcări, celebrul lor Manifest. Acesta, însă, dă glas nu altui proiect ferm și limpede, sistematizat, cât unei stări de insatisfacție și inconfort în raport cu producția curentă de filme, revendicările fiind mai mult de ordin profesionist-economic: sint amintite criza (morală) în care se zbate cinematograful; semnele de înviorare date de documentariști (în special de cei münchenezi organizați în grupul „DOC 59“); precum și transformarea scurt-metrajului în „școală și teren de experimentare“; sint cerute apoi „noi libertăți“, în virtutea argumentului că „avem, în legătură cu producția noului film german, idei concrete de ordin spiritual, legislativ și economic“. Care sint, totuși, aceste idei? Deși neînglobate, nici ulterior, într-un „corpus“ doctrinar, ele au prins rînd pe rînd cheag în înseși filmele realizate. Și chiar dacă, în pragul anilor '80, Fassbinder se simțea îndreptățit să susțină: „Sint aproape sigur că se pot face tot mai puține filme dintre cele care ar trebui să fie făcute“, s-ar situa în afara adevărului cel care — critic sau cineast — ar afirma că, în primele două decenii de existență, Tînărul Film German, preschimbât apoi în Noul Film German, nu ar fi făcut multe, destul de multe, filme dintre cele care „a trebuit să fie făcute“ (începînd cu majoritatea operelor lui Fassbinder!). La aproape douăzeci de ani distanță de Oberhausen, „Manifestul de la Hamburg“, din toamna anului 1979, nu e mai transparent, ci la fel de sibilinic, ermetic: „*Forța noastră stă în varietate*“. Idee care, încă odată, pare să se opună conceptului de „școală“, dar contradicția e din nou aparentă, deoarece diversitatea de teme, de procedee, de stiluri, se revर्सă generos în matca unitară a unei culturi cinematografice pînă la urmă coerente, căreia tocmai promovarea felurimii îi lărgeste simțitor frontierele, orizontul cognitiv și expresiv. Înăuntrul cărora, treplat dar cu tenacitate, se forează și în adincime, fie pentru a analiza în cunoștință de cauză „starea lucrurilor“, fie pentru a contura — deși rezultatele au fost uneori contestate — un „portret al generației“, ba chiar un „identikit“ a două generații: cea a părinților („Väter-Generation“) și cea următoare (să-i zicem: *beat*).

Umorele poetice și politice — insinuate în grilele frămîntărilor financiar-economic și legislative — ale Noului Film German pot să fie descifrate, cu destulă eficacitate, în ultima apariție editorială îngrijită (dar și gîdită) de Alexander Kluge: *Bestands-Aufnahme: Utopie Film (Stop-cadru: utopie film, Zweitausendeins, Frankfurt pe Main, „la mijlocul lui 1983“)*, o sinteză *sui generis*, caleidoscopică, mozaicală (dar lăsnd să răzbătă ductul unui desen net) a „douăzeci de ani de Nou Film German“, cu pledoarii îndirjite și mereu actuale întru apărarea „cinematografului de autor“, ca formulă unică de supraviețuire; cu sublinieri în favoarea spiritului documentar, aruncîndu-se sonde și punți noi în direcția publicului, căruia i se recunoaște (critic) primordialitatea în însuși procesul genetic al filmelor. Se înțelege mai bine, acum, ce a însemnat *Die Patriotin (Patriota, 1979)*, filmul și cartea aceluiași Kluge, dar, mai ales, se înțelege încă mai bine de ce a fost posibil și necesar „să se facă“ un film ca *Deutschland im Herbst (Germania în toamnă, 1978)*, a cărui primă caracteristică e de a fi o operă colectivă, unde — în ciuda eclectismului vădit al pozițiilor ideologice răsfrînte în evantai — se elimină tendințele centrifuge, individualist anarhice, iar celulele de fagure artificial în care păreau să se închidă cineaștii se dovedesc a fi mai curînd draperia unei cortine fumigene, spre disimularea solidarității și a unei înfruntări a imobilismului, a osificării întru „bunăstare“ a societății vest-germane. Autorii sint dintre cei mai reprezen-



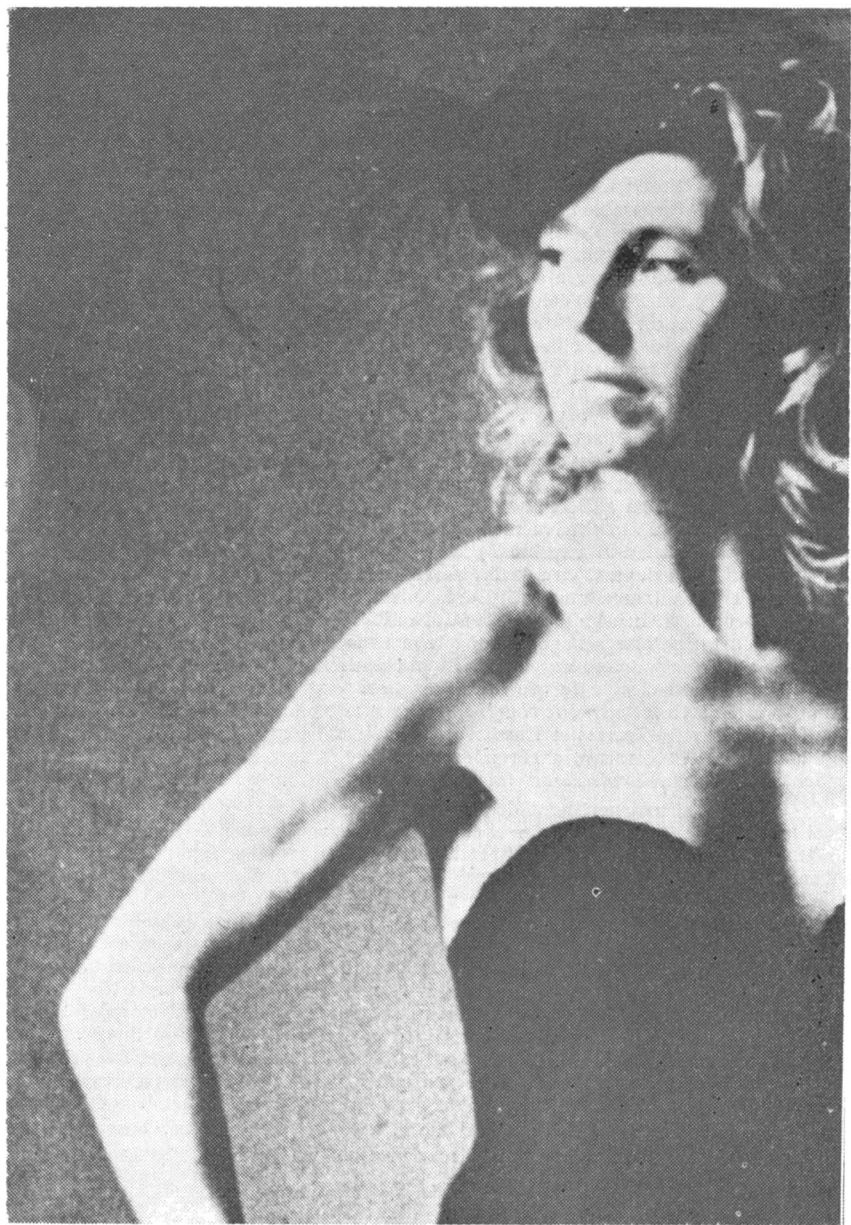
„Un Balzac al germanilor“: Rainer Werner Fassbinder



**DOUĂ SIMBOLURI ALE
NOULUI FILM GER-
MAN**

**Angela Winkler in *Onoa-
rea pierdută a Katharinei
Blum* de Volker Schlön-
dorff și Margarethe von
Trotta (1975)**

**Hanna Schygulla in *Că-
sănia Mariei Braun* de
Rainer Werner Fass-
binder (1979) ►**



tativi: pe lângă Kluge, Volker Schlöndorff, Rainer Werner Fassbinder, Alf Brustel-lin, Bernhard Sinkel (autor, până atunci, al unei viguroase comedii satirice, *Lina Braake*, 1975), Katja Rupé, Hans Peter Cloos, Edgar Reitz, Maximiliane Mainka, Peter Schubert (cărora li se adaugă, ca scenariști, Heinrich Böll și Peter Steinbach). Pe firul celebrului „Kaiser-Hymne” al lui Joseph Haydn (devenit ulterior „Deutschland-Lied”) se perindă — între două coperte: funeraliile lui Hanns Martin Schleyer, președintele industriașilor vest-germani, răpit și apoi ucis de teroriști, și „Inmormintarea de la Stuttgart” a celor trei lideri RAF, „sinucigași” în închisoarea Stammheim, coperte semnate în colaborare de Kluge și Schlöndorff — situații de activism politic, examene de conștiință, revizuiți ale unor concepții de viață și chiar momente de *suspense* polițist. Unitar ca sursă a inspirației, dar mai ales ca reacție psiho-morală la „înghețarea simțămintelor” (*Die Macht der Gefühle, Puterea sentimentelor*, 1982, va fi titlul celui mai recent film al lui Kluge), *Deutschland im Herbst* reprezintă cu sinceritate și îngrijorată vibrație democratică o stare de *spirit* a intelighenției progresiste și, chiar sub semnul acesta, se cuvine a fi consemnat drept cel mai curajos și mai avansat *film politic* realizat până astăzi de cineaștii din Republica Federală. Merită, în acest sens, să fie reprodusă și opinia Lottei H. Eisner, de la Paris (în „Cámara/Style”, 1981): „Miracolul economic, această epocă a materialismului adânc înrădăcinat, nu a dat decât filme mediocre. Artiștii germani sînt oameni ciudați: ei au nevoie de o anumită desperare, de o anumită exaltare febrilă, pentru a putea să devină cu adevărat creatori. Un film ca *Deutschland im Herbst* demonstrează grăitor lucrul acesta: numai atunci cînd tinerii cineaști germani s-au răzvrătit împotriva mediocrității și a birocrăției mic-burghize, reacționare, numai atunci și-au exprimat profunda aversiune față de buruiana nesmulșă a nazismului, au devenit cu adevărat creatori”. Opinie îndreptățită, dacă o raportăm strict la asumarea unor atitudini civice în problemele cetății, dar mai mult decât discutabilă, în absolut: în 1981, Noul Film German se mîndrea, pe drept cuvînt, cu un palmares bogat și cu cîteva capodopere în afara oricărei bănueli, pentru a nu mai pomeni de „rapelul” politic oferit de Margarethe von Trotta, și nu neapărat într-o situație „de febrilă exaltare” sau „de desperare”, ci în una de calmă reflexivitate, prin *Die bleierne Zeit* (*Anti de plumb*, 1981), unde este evocat, în filigran, destinul surorilor Ensslin și altitudinea lor morală (a amîndurora, adică și a „teroristei” Gudrun, a cărei înmormîntare intrase în episodul lui Kluge și Schlöndorff din *Deutschland im Herbst*).

Mai acut și mai pertinent decât Lotte Eisner, Alberto Moravia — unul dintre cei mai străluciți prozatori, dar și critici de cinema europeni — explică astfel trăsătura de bază a Noului Film German, într-un interviu prilejuit de moartea lui Fassbinder: „Originalitatea profundă a cinematografului german de după război constă în următoarele: în fața unor fapte istorice masive și extrem de ambigue, greu de înfruntat, precum nazismul și evenimentele succesive, Fassbinder și numeroși alți regizori germani au preferat să se plaseze fie mult deasupra lucrurilor, fie mult dedesubtul lor: mult „deasupra” în sensul de a recurge la emblematic, la simbolic, la metaforic; „dedesubt”, într-un sens existențial, care a fost lucrul cel mai genial dintre toate. Ca să dau un exemplu, mi se pare că încercarea de a înfrunta „direct” un fenomen ca acela al terorismului nu poate să ducă la nimic valabil, deoarece e vorba de istorie în curs de desfășurare; aceasta a fost eroarea neorealismului italian: a crede că se poate face realism istorizant pe creasta unui fenomen în curs de desfășurare”. Alternativa sugerată de Moravia e ispititoare și ne înlesnește, în continuare, demersul critic, deoarece, într-adevăr, energia expresivă specifică a lui Fassbinder se filtrează tocmai printre ochiurile finci rețele cu

care cineastul „pescuiește“ din realitatea înconjurătoare (cum obișnuia să spună Pier Paolo Pasolini) și le organizează estetic în cadrul, *cinemele* în stare să restituie intensitatea, violența, dar și farmecul unei dăinuiri la nivel existențial sub linia de plutire a istoriei. Încă de la primele trei filme, din 1969, un triplu debut de-a dreptul, Fassbinder anunță o modalitate personală, diferențiată, de a stabili contactul cu realitatea vizitată și de a se strecura în spațiul ei, exprimând-o cinematografic. Îmbibat de experiențe teatrale (brechtienne, cu precădere), singularul artizan pare să concretizeze o mai veche intuiție a lui Craig: a nu considera nimic preexistent în situația filmică, creîndu-se senzația că totul se naște atunci, pe loc, chiar în momentul cînd aparatul intră în acțiune și înregistrează fenomenele decupate. Amalgamat cu un solid simț al construcției, al echilibrării părților în funcție de întreg, precum și al progresiunii diegetice a povestirii, acest aer dezinvolt cu care e surprinsă clipa, facilitînd iluzia improvizației, învăluie filmele lui Fassbinder într-o irepetabilă aură de spontaneitate, cu o înaintare în timp și cu o instalare în spațiu rar întâlnite, vecine cu banalitatea, dar iscind o nouă esență de firesc, de cotidian, miunate în misterul artei. Să fie, acestea, calea care asigură adăncirea la lumea analizată, împlinirea „proiectului“ în opera finită?

Fassbinder, individualist anarhic, cu constante simpatii de stînga, cum s-a autodefini, a fost — dacă se poate spune așa — „*aedul*“ unei lumi mărunte, anonime (cu minime excepții), vecine și chiar întrepătrunse, în jos, cu lumpenproletariatul, și, în sus, cu antreprenorul mijlociu, cu burghezia medie. Autorul lui *Bolwieser* și al lui *Warum läuft Herr R. Amok?* (*De ce l-a apucat pe domnul R. amokul* 1969) răspunde, plină la urmă pozitiv, întrebării lui Pierre Emmanuel, reluată de Constantin Noica (și reprodușă de Gabriel Liiceanu în *Jurnalul de la Păltiniș*): „Mais qu'est-ce que nous faisons avec l'épiciier?“. Cineastul vest-german demonstrează prin imagini audiovizibile că „băcanul este“ (chiar dacă „se exclude singur, din capul locului, din viețuire și ființă“) și repropune, astfel, „o doctrină a lui *Seele*“, sensibilă la „păsul“ băcanului și al altora ca el. Chiar o variantă de băcan, un „*marchand des quatre-saisons*“, un negustor de fructe și legume, este eroul (tragic!) din *Der Händler der vier Jahreszeiten* (1971). Și ce este tînărul Peter din *Ich will nur, dass Ihr mich liebt* (*Eu nu vreau decît să mă iubiți*, 1976), strîns între fălcile consumismului, cu ispitele plătite în rate? Dar Franz Biberkopf, cu filozofia lui „spontană“ și compozită, împrumutată de ici de colo, de la păturile sociale cu care conviețuiește, în excepționalul serial TV *Berlin Alexanderplatz* (1979/80)? Noica nu o spune direct, dar ținta implacabilului său dispreț este mica burghezie, cea fără „antrenament cultural“, non-intelectuală, locuind taman acel „interval uman care nu cade nici în precaritatea sub-umanului, nici în excelența geniului“ cum zice, în replică, Gabriel Liiceanu (în același *Jurnalul de la Păltiniș*). Mai mult, amestecînd deseori nume de familie și croieli vestimentare din perioade diverse, Fassbinder atestă continuitatea istorică a acestui „interval uman“, ale cărui rădăcini, în Germania, nu se împotmolesc în nazism, ci se pierd în Republica de la Weimar și, cu mult înainte încă, în secole trecute. Demonstrația, de fapt, nici nu e temerară din cale afară, de îndată ce, după Pier Paolo Pasolini, mic-burghezul este omul!

Vorbînd despre „épiciers“ și despre alții, sub aceștia, Fassbinder a aspirat, în schimb, la „excelența geniului“, a vrut, adică, sunt cuvintele lui, „să fiu pentru cinematograful ceea ce Shakespeare a fost pentru teatru, Marx — pentru politică și Freud — pentru psihologie: cineva după trecerea căruia nimic să nu mai fie ca înainte!“ Și, într-adevăr, acum după ce Fassbinder a murit, se poate spune cu onestitate că fără opera sa, cinematograful vest-german ar rămîne de bună

seamă mai sărac, deși „sărace“, pînă la un punct, ne apar și „micile“ sale „capodopere“, inclusiv sub aspect financiar, veritabile *No-Budget-Filme*, filme cu un buget aproape inexistent: pe lângă cele enumerate pînă acum, — *Angst essen Seele auf* (*Frica mîncîcă sufletul*, 1973), *Fontane Effi Briest* (*Effi Briest*, după romanul lui Th. Fontane, 1972–74), *Chinesisches Roulette* (*Ruleta chinezească*, 1976), pentru a nu mai insista asupra amintitei „trilogii BRD“ (RFG I, II și III) care, în afară de *Maria Braun*, cuprinde *Lola* (1981) și *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (*Dorul Veronicăi Voss*, 1981). Fără a uita, însă, nici o bălăioasă sinteză de teatru, cinema și TV, *Bremer Freiheit* (*Libertate la Bremen*, 1972), definitorie pentru poliedrica personalitate a lui Fassbinder ca „om de spectacol“ total. Total nu doar în accepția propusă de emulii wagnerieni „Gesamtkunstwerk“, ci, mai ales, în sensul de a fi absorbit și folosit cu eficacitate toate mijloacele, tehnicile și procedeele pe care i le oferea cinematograful, începînd de la măruntele deschideri de diafragmă și de la „modelul“ hollywoodian — revelat de către Godard și adoptat apoi cu patimă — al lui Douglas Sirk (hamburghezul de baștină Detlef Sierck, devenit cineast „minor“ la Hollywood), și pînă la felliniana preferință pentru interioare și decoruri de studio: totul aprins și menținut la temperatura flăcărilor melodramei. Fiindcă, *horribile dictu*, Fassbinder a avut un adevărat cult pentru opera lirică, susținînd fără sfială că *La Traviata* este ultimul liman, lucrarea extremă a culturii europene și că, după ea, „nu se poate concepe o operă de artă mai desăvîrșită“! Așadar, mobilizînd toate instrumentele care îi stăteau la îndemînă și rafinîndu-și la maximum cizelarea, pînă la a observa nu numai amănuntul documentar, de „culoare locală“, ci filmînd, turnînd, adică făcînd cinema chiar așa cum se făcea în perioadele rînd pe rînd evocate (bineînțelese, cu condiția ca acestea să fie posteriore invenției fraților Lumière): *Lili Marleen* (1980), bunăoară, este gîndit și realizat cu deplină fidelitate în maniera UFA a anilor de război.

De ce e de crezut că Fassbinder a fost, cel puțin, atins de aripa genialității? Pentru extrema simplitate și liniștea creatoare ce l-au însoțit în toate incursiunile sale iscoditoare în lumea germană, îndeosebi postbelică, tratată „sub nivelul istoriei“, ea însăși, această lume, sub un asemenea nivel. În esență, pentru marea obiectivitate a privirii sale, cineastul ajungîndu-și sie însuși, „autarhic“, fără nevoia de a apela în afară, oarecum în genul elogiat de Giulio Carlo Argan la Georg Grosz (dar cu o subterană, aproape vulcanică pasiune abia conținută): „Analiza rece a situației e suficientă pentru a dezvălui, sub masca respectabilității burgheze, perversiunea instinctelor, întunecata poftă de violență și putere“. Decizînd, ca Ahile, să trăiască puțin și intens, Fassbinder rămîne unul dintre cei mai prolifici cineasți din istoria modernă a acestei arte; în numele unei asemenea productivități (peste 40 de opere cinematografice și TV în 12 ani de muncă devoratoare!) a fost comparat cu Balzac. Într-adevăr, aiudoma lui Balzac a încercat să-și făurească o proprie „comedie umană“, aiudoma lui Balzac, poate, a fabricat mici capodopere, cea supremă rămînînd, la rigoare, „opera omnia“, contribuind cu fiecare titlu, cu fiecare „melodramă desăvîrșită“ la recunoașterea și cunoașterea contemporanilor săi și meritînd, astfel, din plin calificativul de *artist* al ecranului sau cel dat de „New York Times“: „Probabil, cel mai important realizator de film de după cel de al doilea război“. Din lume, se înțelege.

Artist, după opinia mea, și în raport cu disjunția poet/artist — Dante era poet, Petrarca era artist —, pentru că locul *poetului*, în Noul Film German, e ocupat, deocamdată cel puțin, de Werner Herzog. Despre el se vorbește și se scrie

ca despre un poet, ca despre cel mai „vizionar” exponent al actualului ecran german, ba, preluând termenul de la Florian Hopf, anglo-saxonul Gerald Clarke se avîntă mai departe: „Există un minunat cuvînt latin pentru a indica pe cineva care creează totul: *demiurg*. Herzog este un demiurg”. (Că Herzog este un demiurg e mai mult decît posibil; imposibil, în schimb, este ca demiurg să fie un cuvînt latin, din simplul motiv că e grec: cu cîtă maliție desprovincializată ne e dat să constatăm, de aici, că „neatenția”, aproximația culturală nu-și alege meridianele!) Dar în „demiurg” avem un vocabul *bifrons*, cu două sensuri, care îi cuprinde și pe Herzog, și pe Fassbinder. Desigur, înțelesul cunoscut de Clarke, respectiv de Hopf, e cel platonician, de „arhitect” sau „făuritor” al unui univers (în cazul nostru, filmic), și îi șade bine lui Herzog. Mai este, însă, un înțeles, ba chiar e cel mai vechi, originar, ce-i drept mai modest, mai puțin spectaculos (romantic), acela de harnic „lucrător pentru popor”: un asemenea demiurg a fost, poate, Fassbinder. Oricum, filmele lui Herzog numără, deocamdată, cele mai multe „unități de frumusețe”, din punct de vedere estetic (absolut), fără a-l adumbri pe cel etic, pe cel spiritual. Potrivit formulei lui Moravia, Herzog s-ar situa la etajul celor care consideră și frecventează lumea deasupra nivelului istoriei, adică metaforic, recurgînd la apologuri sau parabole. Atingînd, așadar, o platformă de abstracție înaltă, și, trebuie să adăugăm imediat, spre a-i sublinia ținuta „vizionară”, instilînd narațiunilor sale puternice doze de onirism. Cu Herzog, *visul* pătrunde în Noul Film German. Visul robust, însă — nu visătoarea romanică — învecinat cu coșmarul, un coșmar fast și, ca să spun așa, „istoricizat”, traducînd în elemente concrete însuși dezideratul artistic al lui Umberto Eco, care îi invita tot timpul pe cinești să-și „istoricizeze fantezia/imaginație”. E o trăsătură, aceasta, sesizabilă încă de la lungul metraj de debut al lui Herzog: *Lebenszeichen* (*Semne de viață*, 1967), unde în plină analiză „realistă” a situației dintr-un port pe insula Cos, în 1942, în toiul războiului, apare „viziunea” (vedenia, arătarea, „aieveau” totuși) a unei nostalgice, mirifice văi a morilor de vînt, născute parcă din nimic. Ca și Pasolini, Herzog are obsesia „lumii a treia”, mai precis a unor peisaje nu numai exotice (de gust al exotismului a și fost învinuit), nu numai fabuloase, ci cu deosebire expresive, prin apartenența la un „cult al frumuseții stranii”, cum ar fi spus Poe. La Pasolini, asemenea locuri „fascinante și teribile” exercitau o atracție rațională și împlineau necesitatea quasi documentară de a reconstitui un univers preistoric, mitic, primitiv; la Herzog, ele mijlocesc și amplifică epifania, consolidează puțința de a arăta ceva și de a face să se înțeleagă și altceva, în plus, misterios. Eventual chiar în termenii ecuației stabilite pentru metaforă de Lucian Blaga: $a = b + x$. În *Aguirre, der Zorn Gottes* (*Aguirre, minia lui Dumnezeu*, 1972), de pildă, parabolă a imperialismului istoric și contemporan (Chile, Vietnam), pluta cu expediția lui don Lope de Aguirre constituie termenul concret al metaforei (a), iar apele Amazonului cu scurgerea lor cînd lentă, cînd vertiginoasă, echivalează figurativ, plasticizează primul termen (b), pe cînd misterul „infernului junglei verzi” (x) e sugerat de impenetrabilitatea vie, forfotind de necunoscut, a țărnușurilor, de pe care sosesc permanente mesaje (săgețile otrăvite, lăncile lungi, inclusiv senzaționala apariție a unei corăbii oprite, eșuate, în crăile înalte ale unui copac secular), din partea stăpînilor unor meleaguri făliș ostile. Tot o parabolă, de o ironică distanțare — a valorii și limitelor „educabilității umane” — este și *Jeder für sich und Gott gegen alle* (*Fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor*, 1974), în care handicapatul Kaspar Hauser visează, la un moment dat, un pustiu de nisip (de fapt, o secvență dintr-un film anterior al lui Herzog: *Fata morgana*, 1968/70), cu simbolică învățătură a Saharei, transmisă prin conducătorul cara-

vanei orb, capabil să ghicească calea cea dreaptă după gustul nisipului: apetit deci pentru o „cultură” cu alte antene decât cele strict raționale, ca aceea europeană, de care se cuvine să ținem seama, integrator. În sfârșit, într-o societate aproape total devotată carierei, succesului financiar, parvenirii, aranjamentelor utile și utilitariste, *Fitzcarraldo* (1982), recenta operă a lui Herzog, propune de-a dreptul motivul gestului gratuit, lansează o pledoarie în favoarea „utilității inutilului”: un împătimit al operei lirice, Fitzcarraldo îi e numele (hispanizare a lui Fitzgerald), își propune ca scop suprem al vieții sale să „introducă” belcanto-ul în jungla Amazonului, și nu oricum, ci prin vocea și persoana lui Caruso (suntem la începutul secolului). După eforturi și sacrificii abnorme — partea centrală a filmului e ocupată de silnica traversare a unui munte de către vaporul fluvial închiriat, tras cu otgoane, „lectio difficilior”, o aventură nebunească — eroul își vede visul, fie și parțial, împlinit: indigenilor, localnicilor le este asigurat un spectacol de operă, cu orchestră, cor și soliști, chiar pe puntea vasului. Ar fi greu de susținut că fascinația poeziei (ne aflăm din nou în Peru) e aceeași ca în *Aguirre*, unde părea irepetabilă; cert e, însă, că prin aceste două filme, Herzog dezvăluie, ca și protagonistul său predilect, Klaus Kinski, două ipostaze, două categorii ale „logicii frumosului”, cum ar scrie Liviu Rusu: una demoniac-anarhică („tensiune descătușată”), în itinerarul de „profanare istorică” al lui Aguirre; cealaltă, apolinicechilibrată („tensiune încordată”), în aventura „culturală” a lui Fitzcarraldo. Ce aduce nou Herzog prin toate acestea în arta filmului, german și universal? Așa cum năzuiește, în cultura noastră, Constantin Noica, — o „reabilitare a individualului” și o victorie a spațialității (căci numai „spațiul” e *bildend*, formativ) în înțelețarea ei cu timpul: de fapt, în finalul lui *Aguirre*, timpul — dublat mereu de unda marelui fluviu — este supt definitiv de spațiu, de ochiul vârtejului în care intră, umilită, pluta „conquistadorilor”, și odată cu ea, însăși „ideologia” colonialistă. Sub raportul limbajului cinematografic — aparent paradoxal, pentru că marea sa biruință este aceea a poeziei, inclusiv în sens de lirism, de vibrație lirică, precum și a fanteziei, a zborului „vizionar” tocmai — Herzog răscumpără totodată și „realitatea fizică”, atât de scumpă lui Kracauer, deși într-un alt mod decât Wenders (de o „cotidianizare aproape existențială”), o „realitate fizică” pe care o absoarbe, asumînd-o, în însuși florul poetic.

De aici, diferențierea lui Herzog, ale cărui începuturi poartă o elegantă, dar nu mai puțin netă, pecete „experimentalistă”, în raport cu un experimentalist, i-am putea spune, „pur”, ca Werner Schroeter, născocitor al unei poetici personale pe cît de simplă, pe atît de eficace, fundamentată pe „de-construirea” și pe convenționalizarea maximă a narativității filmice, inclusiv în direcția unui „istorism” operistic: atît *Eika Katappa* (nume fictiv, 1969), cît și *Der Tod der Maria Malibran* (*Moartea Mariei Malibran*, 1971) își încheagă un ritm ce se definește progresiv pe canavale de muzică de operă (iar melodramă lirică!), sub formă de matcă sonoră, în timp ce imaginile vizuale curg cu o autonomie a lor, extrase din intuiții și percepții subiective, ceea ce i-a și determinat pe critici să remarcă un anumit „narcisism” al lui Schroeter. O introspecție în stare să reinventeze și să reflecte un univers, ca într-o „oglinză personală”, unde suverane sunt destructurarea și decalarea asincronică împlinite la consecințe extreme (imaginea arată una, posedă un ritm propriu chiar, în timp ce coloana sonoră face să răsune, autonom, alte ritmuri). Efectul final, trebuie admis, e fascinant, deși, bănuiesc, irepetabil. Oricum, tocmai la propoz de *Maria Malibran*, unde mijloacele tehnice sînt folosite la perfecțiune, s-a spus și s-a scris că a oferit pentru prima oară, în lume, un veritabil echivalent filmic al „operei în muzică”. În această ciudată încercare de a

stoarce „mijlocul cinema“ de toate resursele și posibilitățile sale, Schroeter e însoțit, pe un culoar paralel, de o cineastă, Ulrike Ottinger, într-un registru, însă, exclusiv ironic, parodistic (în timp ce Schroeter tinde uneori, cu gravitate, și spre dramă, dacă nu spre tragedie). În *Madame X — Eine absolute Herrscherin* (*Madam X — O domnițoare absolută*, 1977), de exemplu, Ottinger încropește un joc feminin și feminist plin de savoare (introducând și un vîrf de cuțit intelectualist), în care centrul acțiunii trepidante e ocupat de gustul aventurii. Imaginația cineastei se avîntă liber în toate direcțiile, chiar dacă peripeția genuină e mereu amenințată, ba chiar blocată de chingile civilizației ultratehnologice. Inspiratoare se dovedesc a fi lecturile din Virginia Woolf, iar filmul s-ar putea atribui genului „science-fiction“, unde locul științificului e luat, cu aceeași funcție, de livresc.

Nu mai puțin adevărat e că Ulrike Ottinger ne introduce, fie și la modul muicalit, șăgalnic, în orizontul mentalității și psihologiei feminine, reamintindu-ne că o caracteristică dintre cele mai vii ale Noului Film German este masiva afirmare, înlăuntrul său, a unui *grup compact de cineaste, de realizatoare-femei*. Compact și consistent, dar mai mult polemic și bătaios se arată a fi acest grup, de îndată ce, forțînd statistica (nu s-a spus, oare, despre aceasta că e basmul rațiunii?), el cere cu vehemență 50% din banii destinați finanțării filmelor, adică jumătate. Sunt chiar cuvintele talentatei autoare a unei pelicule de o mare finețe analitică, *Erikas Leidenschaften* (*Suferințele Erikai*, 1976), Ula Stöckl: „Fünzig Prozent der Produktionsgelder für uns! Wir wollen die Hälfte vom Geld!“ Îi țin isonul colegele cineaste, dar și presa specializată (există chiar o publicație trimestrială, „Frauen und Film“, fondată în 1974) sau critica universitară, consacatoare. Profesora de la Köln, Renate Möhrmann, bunăoară, a tipărit volumul *Die Frau mit der Kamera* (*Femeia cu aparatul*, 1980), în care povestește „zehn exemplarische Lebensläufe“, zece biografii exemplare ale unor realizatoare-femei, de la Heidi Genée la Helma Sanders-Brahms și Jutta Brückner, în frunte, desigur, cu Margarethe von Trotta, istorii paletice care mi-au sugerat un traseu important al cronologiei cinematografului din R.F.G., posibil de intitulat: de la „salahoarele molo-zului“ („Trümmerfrauen“, care apar și în *Germania anul zero*) la „femeile cu aparatul“. (În parte, dealtfel, Renate Möhrmann l-a și parcurs, fixîndu-l în cartea ei prin destinel individual și colectiv al regizoarelor interviewate).

Am scris mai sus: în frunte cu Margarethe von Trotta. Așa și trebuie să fie, deoarece ea își domină colegele de breaslă prin co-regia, înțîi, la *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (*Onoarea pierdută a Katharinei Blum*, 1975), și apoi prin regia autonomă la *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (*A doua deșteptare a Christei Klages*, 1977), explozivă înțîlnire și coliziune de mentalități și interese, la diverse partere sociale, simbolizate de cele trei eroine distinct caracterizate, dar, mai ales, prin *Die bleierne Zeit* (1981) și *Heller Wahn* (*Nebunie lucidă*, 1983), acesta din urmă, iarăși, o scrutare de conștiințe — tot ale unor femei, firește — privilegiîndu-le pe cele mai umbroase, în portrete cu linii ferme și în relații interumane dificile, împovărate de mediile de muncă și de grupurile sociale de adopțiune. Aceasta nu înseamnă că alte regizoare nu au atins aceleași cote de expresivitate: sunt cel puțin cinci, numele, și de două ori pe altele, titlurile, de un calibru sensibil egal: Jutta Brückner, cu *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen* (*O fată cu totul și cu totul stricată*, 1976), schiță de portret al unei tinere contemporane ce-și găsește cu greu echilibrul propriei existențe, precum și cu aplicata sondare a frămîntărilor, adînci și superficiale, proprii adolescenței, ca și a anevoioasei revelații a identității feminității unei adolescente din *Hungerjahre* (*Ani de foame*, 1980); Helma Sanders-Brahms, după un pregnant *Heinrich* (1976), biografie a lui Kleist

În genul montărilor Arianei Mnouchkine (1789, Molière), realizează *Deutschland, bleiche Mutter* (Germanie, mamă palidă, 1978), o operă foarte apropiată de performanța lui Schlöndorff cu *Die Blechtrommel*, în care soarta unei femei și aceea a poporului ei se luminează reciproc, împletindu-și frustrațiile și amarele dezamăgiri; Heidi Genée, eficace și combativă adaptatoare a povestirii lui Theodor Fontane, *Grete Minde* (1976), figură exponențială pentru literatura dedicată emancipării femeii în secolul trecut, și, după aceea, realizatoare a unui film, de asemenea polemic și acut, *Als Eins und Eins noch Drei war* (Pe vremea când unu și cu unu mai făceau încă trei, 1979); Helke Sanders, pedagogă prin vocație, cu scurt-metraje educative, dar și cu lungul metraj *Die allseitig reduzierte Persönlichkeit-REDUPERS* (Personalitatea multilateral redusă-Redupers, 1977), stimulantă incursiune în orizontul profesional al femeilor, ca și în acela al raporturilor de familie; Elfi Mikesch, austriacă de baștină, cu lentul, dar pînă la urmă învâluitorul *Ich denke oft an Hawaii* (Mă gîndesc adesea la Hawaii, 1978), scan dare cronologică unor vieți, de familie, trăite fără relief, îngrădite de o „civilizație a kitschului”.

Plecînd de la veselus îndemn al primei regizoare din istoria cinematografului: Alice Guy-Blaché (1900): „Filmați, doamnelor! Nu există nimic în regia unui film, pe care o femeie să nu-l poată face la fel de ușor ca un bărbat!”, — autoarele cinematografice vest-germane, în ansamblu și una cîte una (cu foarte puține excepții), „își pun cu consecvență — cum scria Ulrich Gregor — problema felului în care femeile le văd pe femei, urmărind tentativele lor de a-și găsi un limbaj propriu și o conștiință de sine”. Așadar, o caracteristică generală a Noului Film German e reluată și întărită, și chiar amplificată și nuanțată, prin specifica tendință a *căutării identității de femeie*: și fiindcă nu odată, istoria poporului german a fost declinată la feminin, și capacitatea sau modalitățile de a concepe și trăi filmul au fost învrststate de gîndirea și sensibilitatea acestor cineaste de primă mînă (și prin comparație cu regizorii-bărbați).

Afirmția aceasta ar contrasemna-o, fără îndoială, un profesionist de talia lui Volker Schlöndorff, și nu numai pentru că e tovarășul de viață și colaboratorul Margarethei von Trotta. Schlöndorff: cel mai norocos, pînă acum, dintre toți autorii vest-germani, cel puțin în planul consacrării publice, al notorietății, datorită premiilor obținute cu *Die Blechtrommel*, în care, se restituie, deși nu mereu învâluit în aura misterului, „basmul” vizionar al lui Günter Grass — lucrare încredințată mai mult forței cuvîntului (dialog, monolog și monolog interior) și definindu-și autorul drept cel mai „literar” dintre regizori —, fără a fi, neapărat, acest film, și cel mai bun al lui Schlöndorff. De exemplu, opinia îmi aparține, chiar debutul în lung-metraj, tot o ecranizare, cu *Der junge Törless*, (*Tîndrul Törless*, 1965/66) după Robert Musil, mi se pare mai strict și mai omogen ca stil, foarte exact în analiza temperamentelor unor cadeți-colegieni din austerle școli ale împărăției habsburgice, ca și în cristalizarea procesului de dobîndire a conștiinței, paralel cu cel de anticipare a fascismului. Original, vioi, în „stil popular”, *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (Neașteptata îmbogățire a oamenilor săraci din Kombach, 1970), secțiune brechtiană în viața unui sat din Oberhessen (în 1821), cu striațiuni haiducești balcanice, e cît se poate de captivant. După un fel de răgaz oarecum monden al inspirației, cu *Die Moral der Ruth Halbfass* (Morală lui Ruth Halbfass, 1971), mare succes de public!, — Schlöndorff își răscurmă lenevirea prin *Strohfeuer* (Foc de paie, 1972), critică a familiei mic-burgheze

(intelectuale), dar, în special, prin *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, film care a întrunit consensuri largi și printre spectatorii din străinătate, considerat un fel de emblemă a întregului Nou Film German, pamflet politico-social împotriva imoralității și violenței oficiale în societatea vest-germană, chiar dacă nu ajunge la rădăcinile relelor. Cineast „literator”, Schlöndorff este exact așa cum l-a definit, încă din titlul unui eseu, Eckhart Schmidt: profesional, pragmatic, ambițios. Aș adăuga: premiantul clasei, bine văzut de profesori și de asociația părinților, dar plină la urmă depășit, efectiv, de foștii „codași”. Ceea ce ne înseamnă că nu-și găsește un loc al său, distinct, printre „cei cinci mari” cinești contemporani din Germania occidentală.

Se întregeste acest cvintet al „frunțașilor” prin figura lui Alexander Kluge „mentorul”, „patriarhul”, „pionierul”, mintea organizatorială cea mai lucidă și „speakerul” cel mai abil, mai avizat, în relațiile cu autoritățile și cu publicul. Beneficiind de studii superioare în drept (doctor în „jura”) și de o formație politică marxistă, Kluge e cel care a conceput și apoi a meșteșugit, din aproape în aproape, structurile și instituțiile Noului Film German. O asemenea înzestrare, însă, nu o exclude pe cea artistică, fiindcă în producția de filme, departe de a fi un teoretician sau un simplu artizan, Kluge e un cineast autentic, saturat de o intelectualitate reflexivă, niciodată lipsită de o generoasă deschidere umană. Și-apoi, primul său lung-metraj, *Abschied von gestern* (*Bun rămas zilei de ieri*, 1965/66) este și primul film de ruptură de la mijlocul anilor '60, poate prima operă cu adevărat indicativă pentru întreaga mișcare declanșată de Manifestul de la Oberhausen (semnat și de Kluge). În rătăcirile protagonistei Anita G. s-au citit, la premiera peliculei, deruta și incertitudinile unei societăți în căutare de sine, dar, așa cum s-a văzut, aproape exclusiv pe căile reificării persoanei omenești, ale refuzului sentimentelor și ale cedării în favoarea opțiunilor consumiste. Opțiuni și mai transparente în *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (*Ocupații ocazionale ale unei sclave*, 1973), precisă incizie în moravurile unei colectivități citadine, la nivelul asistenței medicale, precum și în *Der starke Ferdinand* (*Ferdinand cel tare*, 1975), un fel de parabolă realistă a raporturilor alienante dintre întreprinzătorul capitalist și muncitori, exasperate în plus de acțiunea „cozilor de topor” din poliția personală a patronului. Intelectual de rasă, curios și interesat de totalitatea scibilului în timpul în care trăiește, Kluge s-a apropiat în ultima vreme de construcții cinematografice de tip, să-i spunem așa, enciclopedic, caleidoscopic, în care diversele informații sau domenii de cunoaștere se conjugă interdisciplinar, urmînd ca tocmai din interferențele lor să se nască descoperirea, „dumirirea” socială, politică, științifică a spectatorului: *Die Patriotin* este un asemenea colaj, care, plecînd de la „lecția de istorie” din *Deutschland im Herbst*, amplifică și aprofundează deopotrivă un discurs filozofic complex, cu accente și diagnostici exacte puse stării ideologice și culturale a contemporaneității (vest-germane, dar și dincolo de fruntăriile acesteia).

Fără să fie investit ca șef de școală propriu-zis, Kluge autorizează, parcă, prin înseși contribuțiile sale multiple, ideea de școală națională cinematografică și credința în vitalitatea sa. Dealtfel, Noul Film German întrunește aproape toate condițiile pentru a fi considerat o adevărată „școală națională”, unele dintre ele fiind chiar cu prisosință devansate. Începînd cu prima: promovarea și stimularea unor mari valori și personalități artistice novatoare, capabile să exploreze teritorii

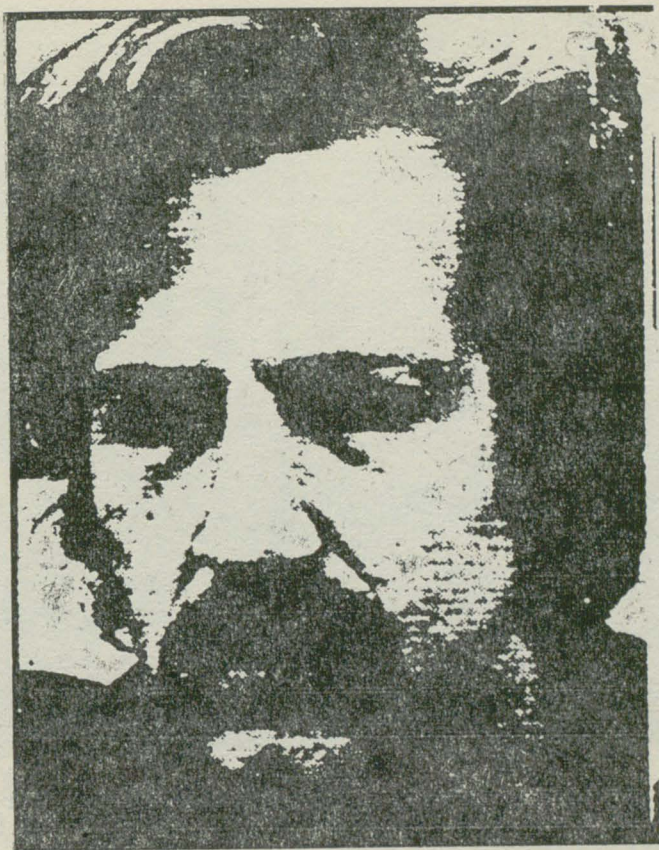
noi de expresivitate și să dea la iveală opere de vîrf, exponențiale și originale. Grupului celor „cinci mari” (Herzog, Fassbinder, Wenders, Kluge, Schlöndorff) i se adaugă o serie de realizatori foarte apropiați ca zestre fantastică, inventivă, care la rîndul lor, „popularizează”, „socializează” temele și motivele capodoperelor, lărgindu-le și sporindu-le făgașul. Jean-Marie Straub, alsacianul stabilit acum la Roma, activ în anii '60 în R.F.G. (cu *Nicht versöhnt, Nelpăcați*, 1964/65, analizează raporturile și răspunderilor politice generaționale, și cu *Chronik der Anna Magdalena Bach*, *Cronica A.M. Bach*, 1967, originală, persuasivă îmbinare de spirit documentar și ficțiune imaginativă, proiectînd cuceririle discursive gen „nouvelle vague” pe un fundal de istorie culturală germană); Ulrich Schamoni (cu *Es*, 1966, anticipator al studiului „americanizării vieții” în Germania occidentală); Haro Senft (cu precise preocupări în domeniul pedagogiei și educării vîrstelor fragede, în *Der sanfte Lauf, Fuga cea lină*, 1967, sau *Ein Tag mit dem Wind, O zi cu vîntul*, 1978); Edgar Reitz (cu *Mahlzeiten, Prînzuri*, 1967, încercare de „portret al unei morale”, și *Cardillac*, 1968/69, actualizare a povestirii lui E.T.A. Hoffmann, „Domnișoara de Scudéry”, cu accente așezate pe contrastul dintre artist și păturile suprapuse); Hans Jürgen Syberberg (*Ludwig—Requiem für einen jungfräulichen König, Ludwig, recviem pentru un rege feciorelnic*, 1972, propunere de experimentalism fantastic a unui regizor îndrăgostit mai mult de sine decît de propriile-i fantasme); Christian Ziewer (cu *Liebe Mutter mir geht es gut, Dragă mamă, eu sînt sîndătos*, 1972, viguroasă secțiune în viața unei uzine, într-un moment de criză în relațiile patron-mînă de lucru, subliniind necesitatea solidarității muncitorești în luptele claselor); Robert von Ackeren (ironic analist al mediilor burgheze, tratate în cheie melodramatică, în *Harlis*, 1972, *Der letzte Schrei, Ultimul strigăt*, 1974/75 sau *Deutschland privat, Germania în particular*, 1980); Peter Lilienthal (polemic antiimperialist în *Es herrscht Ruhe im Land, În țară domnește liniștea*, 1975, evocator critic al trecutului în *Malatesta*, 1969, „singurul regizor din Noul Film German care a rămas în afara prelucrării realității din Republica Federală”); Hark Bohm (poate cel mai sensibil poet al copilăriei și al adolescenței, în *Nordsee ist Mordsee, Marea Nordului e Marea Mortului*, 1976, și în mai liricul *Moritz, lieber Moritz, Moritz, dragă Moritz*, 1977); Erwin Keusch (ingenios țesător al motivului politico-economic pe însăși urzeala „spectacolului” în *Das Brot des Bäckers, Pîinea brutarului* 1976, bazat pe o experiență a propriei biografii); Hans W. Geissendörfer (cu *Die gläserne Zelle, Celula de sticlă*, 1978, care ascunde în intrigi polițiste o energică denunțare a corupției și însingurării în societate); Reinhard Hauff (*Messer im Kopf, Cuțitul în cap*, 1978, continuare și depășire a temei din *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, ca și a celei din propriul episod inclus în *Deutschland im Herbst*); Uwe Friessner (*Das Ende des Regenboges, Sfîrșitul curcubeului* 1979, reflex al neliniștilor și nehotărîrilor vîrstei adolescente, în modul mic burghez și în cel interlop al Berlinului de vest); și, s-ar putea susține, foarte mulți alții, confirmînd aserțiunea peremptorie din amintitul *Lexikon des internationalen Films*: „Niciodată în istoria filmului german nu a existat o asemenea bogăție de talente ca după 1962, bogăție sporită încă și mai mult după 1968”. Cantitate și calitate! Am ilustrat, astfel, cea de a doua și de a treia caracteristică ale unei „școli”: „socializarea” operelor de vîrf printr-un raport de comunicare și cointerese morală, intelectuală, între personalitățile creatoare și masa cineaștilor. Aici, la acest capitol al „socializării” și al „solidarizării” masei de cineaști, ilustrat prin belșu-

gul de talente, se cuvine să cuprindem, măcar printr-o enumerare sumară, numele unor operatori de imagine străluciți — de la Dietrich Lohmann și Michael Ballhaus, la Xavier Schwarzenberger și Robby Müller, dar, mai cu seamă, extrem de variata și valoroasă pleiadă de actori și actrițe, veritabile simboluri vii ale Noului Film German, lansate sau relansate de acesta: Klaus Kinski, Hanna Schygulla, Bruno Ganz, Angela Winkler, Günter Lamprecht, Margit Carstensen, Jutta Lampe, Barbara Sukowa, Brigitte Mira, Gottfried John, Ivan Desny, Rosel Zech, Eva Mattes, Vera Tschechowa, Ingrid Caven, Lisa Kreuzer, Rüdiger Vogler, Tina Engel, Helmut Griem, Senta Berger etc. etc., fără a uita de „veteranii” Lina Carstens, Fritz Rasp, Elisabeth Bergner sau Lil Dagover, și nici de Margarethe von Trotta sau Fassbinder, ca actori. Dar lista lor e departe de a fi epuizată. Rămâne de discutat, în schimb, ultima condiție și poate cea esențială: solidaritatea și comprehensiunea reciprocă dintre cineaști și public. Acesta e „ciotul” de care s-a împiedicat, îndeosebi la începuturi, „aliotmanul” Noului Film German; și totuși, după depășirea fazei „experimentale”, care împacheta sensurile și mesajele într-un ambalaj voit obscur, problema cuceririi publicului prin „spectacol” (și prin *story*) a pierdut mult din caracterul ei precar. Herzog, în *Aguirre* sau în *Fitzcarraldo*, e de-a dreptul spectaculos, Schlöndorff, să nu mai vorbim, a fost aproape totdeauna un povestitor în stil clasic, iar Fassbinder, în rama cultului său pentru Sirk — dar și a unei mândrii patriotice tănuite — a voit foarte repede, după primele cinci-șase titluri, să facă film ca Hollywoodul, mai bine decât Hollywoodul! (De fapt: mai artistic decât Hollywoodul!) În acest sens, Noul Film German a reactualizat o veche observație a lui D.I. Suchianu, din anii '30, cu privire la cinematograful mut: „Germanii — care au imensa calitate de a fi buni școlari — au urmat cu sfințenie lecția primită din America, adăugându-i acea spiritualitate mai „intelectuală” care e, fără contest, o însușire pur europeană. Case ca „Ufa” sau „Mercur” știu acum să creeze scene cinematografice, „unități de frumusețe” de calitate superioară celor americane”. Istoria se repetă, așadar, fiindcă la fel ca expresionismul postbelic al anilor '20, și Noul Film German a văzut împiedeca calea principală, „majoră”, prin care să se afirme pe plan internațional în *filmul—operă de artă*. Și tot la fel ca expresioniștii și ca înaintașii — un Murnau, un Lang, un Pabst, dar și Käutner sau chiar contestatul Staudte, care le-au fost, în ciuda oricăror afirmații contrarii, într-un fel sau altul, măștri, figuri-reper ale unei *radifilii*, mereu prezente în sîngele istoriei trăite astăzi — și „tinerii Filmemacher-i” din noul val german s-au priceput să valorifice tocmai virtuțile europene ale civilizației și culturii lor. În sfîrșit, ca orice școală, și cea vest-germană a înregistrat momente de discontinuitate, crize de inactualitate, pași bătuiți pe loc în halte de recuperare sau de sistematizare a cuceririlor, contradicții, și „meditații fecunde” și, așa cum au repetat cineaștii înșiși, la Hamburg, multă, multă diversitate stilistică și temperamentală. Diversitate care nu poate să respingă sau să elimine gîndul de unitate și de continuitate, ci, cel mult, să-l disimuleze. Adoptînd și adaptînd la propriile nevoi *politica autorilor*, împrumutată de la francezi, cineaștii vest-germani au fost, în fond, mult mai solidari și mai gravi în cadența și timbrul imprimate mișcării lor, îndepărtîndu-se constituțional de amuzanta butadă prin care Truffaut definea: „*Nouvelle vague?* Pierre îl vorbește de bine pe Georges, care intră în delir cînd aude de Julien, care îl supervisează pe Popaul, care se aso-

ciază în coproducție cu Marcel, care a scris cu atîta entuziasm despre Claude!“ Dimpotrivă, solidaritatea celor care alcătuiesc curentul Noului Film German e de altă natură, atingînd — tăcut, fără virtejuri clocotite — adîncimea dorului și dragostei de patria lor, de cultura acestora care îi intrupează însăși istoria, mai veche și mai nouă. Ca și rușii, tocmai pentru că au fost buni „școlari“, germanii au avut în sînge perfecționismul, tenacea năzuință către „lucrul bine făcut“, foarte bine făcut chiar. După Olimpiada de iarnă de la Sarajevo, un publicist trimis acolo se întreba (în „Die Zeit“), făcînd desigur aluzie la medalia de aur obținută de schiorii vest-germani în proba de biatlon, care include și tirul: „Ce-o să creadă, oare, ceilalți despre noi, acum, că am devenit din nou cei mai buni la tragerea cu arma?“ Nu știu ce o să creadă, într-adevăr, lumea în legătură cu această performanță, care, în orice caz, trebuie să rămînă strict sportivă. Știu, în schimb, ce ar fi răspuns „ceilalți“, publicul mondial, printre care și noi, cei de aici, dacă un critic de cinema s-ar fi întrebat: „Ce-o să spună lumea cînd — după Cannes Venetia, Oscarul anilor '70 — o să-și dea seama că suntem din nou cei mai buni în a face film?“. Lumea ar fi spus, desigur: bravo! Fiindcă, tocmai cei mai buni și mai angajați cinești vest-germani în lupta pentru apărarea libertății și democrației se numără și printre cei mai îndrîjiți garanți ai imposibilității unei noi „ascensiuni a lui Arturo Ui“, adică a unei consecuții de tipul „de la Caligari la Hitler“.

Se învederează astfel profilul altimetric, material și sufletesc, creativ, al itinerarului parcurs în ultimii douăzeci de ani de cineaștii reprezentativi ai Republicii Federale Germania, făcînd parte dintr-un front artistic omogen și care nu se mai pot speria de dojeni paternaliste de felul: „Copii, fiți recunoscători pentru caviarul ce vi se oferă [prin «miracolul economic»] și gîndiți-vă la timpurile grele, cînd nu se găsea nici măcar pîne uscată“ (dar să se mai găsească, oare, pe toate drumurile, acest caviar cinematografic?). Autorii noștri sunt, dimpotrivă, pregătiți să-și apere cuceririle, prompți în a răspunde, cum au și răspuns: „Vom găsi mijloacele și căile de-a apăra arta de glzii ei“.

De la dobîndirea unei identități și de la cunoașterea realității (vest-germane), la credibilitate și încredere: acestea sunt criteriile și parametrii în interiorul cărora pare a se dezvolta și în viitor școala vest-germană de cinema. O entitate care a captat de pe acum atenția criticii și a spectatorilor din multe părți ale globului, ocupînd un loc de seamă în ierarhia mondială a anilor '70, și continuînd probabil să-l ocupe — dacă nu va fi sufocată birocratic — și în deceniul următor. Căci, vorba criticilor Robert Fischer și Joe Hembus, în *Der Neue Deutsche Film. 1960—1980* (sinteză dedicată, cu grațitudinea cuvenită, pasionatei exegete și admiratoare a operelor cineaștilor vest-germani, Jan Dawson, memoriei sale): „Întotdeauna lucrurile se petrec așa: trebuie ca împrejurările să devine mai rele, pentru ca filmul să poată deveni mai bun“. Dacă paradoxul acesta e corect, e de așteptat ca autorii Noului Film German să ne cucerească, și în anii care vin, prin politețea lor de-a ne oferi capodopere: ceea ce s-a și întîmplat la Cannes, unde noul film al lui Wenders, *Paris, Texas*, a dobîndit Palme d'Or și premiul FIPRESCI. Expri-mîndu-și astfel luminatul, profundul lor neopatriotism — i-am putea spune *nea poleos filia* — cu atît mai autentic, cu cît crește din *humusul* unei mari culturi, care, precum constată Werner Herzog, „este din nou o legitimă cultură germană“.



WERNER HERZOG

VISUL ÎN FILM



Kaspar Hauser (Bruno S.) purtînd discuții
filozofice cu Profesorul de logică (Alfred
Edel), în prezența doamnei Kätke (Brigitte
Mira)

WERNER HERZOG

KASPAR HAUSER

sau

Fiecare pentru sine,
Dumnezeu împotrișa tuturor

Acest film se dedică Lottei Eisner

PERSONAJELE:

KASPAR

NECUNOSUTUL

WEICHMANN

CĂPITANUL DE CAVALERIE

HILTL, PAZNIC DE ÎNCHISOARE

DOAMNA HILTL

JULIUS, FIUL LUI HILTL

DAUMER

FUHRMANN, PASTOR

KÄTHE, MENAJERA LUI DAUMER

LORD STANHOPE

HOMBRECITO, INDIAN

MICUL REGE

MOZART

ș.a.

Deal singuratic, coroane mari de copaci

Amurg. Necunoscutul se căznește, la o oarecare distanță de noi, să urce dealul, purtându-l pe Kaspar în spinare.

Iarbă frumoasă, pe coama dealului fagi bătrâni, bine reliefați.

Atmosfera este încărcată, departe deasupra pădurii fulgeră de două ori.

VOCEA LUI KASPAR: ... atunci am înghețat așa de tare, pentru că nu am avut niciodată aer, și un miros atât de cumplit a dat peste mine, încât m-a durut. Atunci am început a plînge, atunci omul mi-a spus și mi-a arătat, că eu trebuie să încetez, că altfel nu capăt căluț ...

Mai aproape. Sus pe deal Necunoscutul îl așează pe Kaspar între trunchiurile fagilor, și anume cu fața în jos. Iarba mustește de ploaie. Îi desface batista, care îi strînge prea tare încheieturile. Kaspar doarme de epuizare. Se trezește, dar nu se mișcă, pentru că nu a mai stat întins astfel.

Necunoscutul îl prinde pe la spate, susținându-l și îl ridică în picioare. Încearcă să facă cu el primii pași, împingându-i picioarele înainte cu propriile picioare.

VOCEA LUI KASPAR: ... nu pot să spun dacă muntele a durat mult, atunci am adormit. Și cum m-am trezit, stăteam întins pe pământ cu chipul și mirosea cumplit și toate mă dureau. Cum m-am trezit, am întors capul, atunci omul o fi văzut asta, atunci a venit și m-a ridicat și și m-a învățat să merg, mi-a împins înainte cîte un picior, cu piciorul său, pentru că la început m-a dus ținându-mă de ambele brațe, cu brațele lui de după piept, pentru că eu n-am știut ce este un pas și ce este mersul. Pentru că mersul mi s-a părut așa de greu și toate m-au durut, atunci am plîns și am spus: „căluț, căluț“, cu asta voiam să spun, să mă ducă înapoi, unde fusesem închis ...

Necunoscutul îl așează pe Kaspar, care este vizibil obosit. Începe să se întunece și cade o ploaie liniștită. Necunoscutul îi tot repetă lui Kaspar propoziția: „Aș vrea să devin un asemenea călăreț, cum a fost tatăl meu“. Kaspar o repetă poticnindu-se de cîteva ori. „Un asemenea călăreț“, spune Kaspar de mai multe ori. Apoi Necunoscutul îl ridică pe Kaspar din nou în picioare și continuă fără milă lecția de mers.

VOCEA LUI KASPAR: ... De sus venea un plns încet și eu am spus „căluț“, cu asta voiam să spun, să se oprească, atunci încă nu știam că este ploaia și că ploaia încetează când vrea ea. Și atunci mă dureau picioarele așa de tare, de nici nu pot să o spun și atunci mi-a dat apă și pline și era în urma mea, ca eu să nu-i văd fața niciodată și cum am mîncat am mers precis opt pași singur, dar durerile n-au trecut niciodată. Atunci s-a întunecat și eu, de unde făcusem sigur cel mai lung drum al meu singur, am adormit.

Se întunecă. Noapte profundă.
Drumul în oraș, imagini de vis.

Este încă întuneric cînd auzim din nou vocea lui Kaspar. Primele propoziții le spune în beznă. Apoi se luminează peste măsură. În verdele extrem de deschis, distingem ierburi, într-o mișcare și plîlire scurtă, fulgerătoare.

VOCEA LUI KASPAR: ... cînd m-am trezit, atunci am văzut pentru prima oară, ce era acolo, asta am văzut, ce nici nu băgasem în seamă înainte. Era verde și iarbă și m-a durut în ochi, așa era de deschisă ...

Se face orbitor de luminos, ca atunci cînd privești la soare, totul este scăldat de un alb suprasaturat.

VOCEA LUI KASPAR: ... atunci am plecat, atunci m-au durut așa tare picioarele. Drumul, nu mai știu unde am mers. Era o potecă cu urme de roți, ace de pini căzuseră pe haina mea, pădurea era bolnavă ...

Drum nisipos. Vedem urmele unui vehicol. Ace de pin cad pe o mîneacă de jachetă. Pinii stau rari în lumină și se mișcă ușor. Par ireali.

VOCEA LUI KASPAR: Acolo era un ogor, acolo era așa luminos, asta m-a durut și atunci au țipat greierii și eu am crezut că sînt oameni, unde țipă așa ...

Un cîmp cu grîu, ale cărui extremități nu se văd, de parcă ar fi scăldat în lumină electrică, puternică. Un cîmp de grîu nemărginit, ireal, mecanic, fără sens. Auzim cîntatul strident al greierilor, care se intensifică și devine brusc țipăt omenesc asurzitor.

VOCEA LUI KASPAR: ... atunci am spus „să mă fac călăreț“, cu asta voiam să spun, că țipătul doare, că sînt deja obosit de atîta mers. Apoi era aici un munte, un țăran, un cîine și n-am știut de nici unul ce este ...

Țipătul greierilor continuă, ei țipă acum ca un cor omenesc. Vedem acum, ca și cum ar răsfoi cineva o carte cu poze, imaginile foarte luminoase ale unei văi, ale unui deal, ale unui pîrîu; pîrîul este îngust și aproape acoperit de iarba de pe maluri. Cioturile de sălcii străjuiesc șerpuirea apei. În depărtare un frasin bătrîn. Un țăran și-a legat cu o frînghie asinul bătrîn și bolnav de moarte de copac. Cîi-

nele își descarcă durerea aprigă mușcând coaja copacului. Țăranul are la el o pușcă cu alice. Imaginile sînt inundate de lumină.

VOCEA LUI KASPAR: ... acolo era o femeie și o apă, acolo era o vită la apă, acolo era un băiat, așezat în spinarea ei, asta m-a speriat cumplit, el era desculț.

Vedem lingă o apă, care curge liniștit, cum o femeie, pierdută în vise, se oprește din spălat și se îndreaptă puțin. Rămîne în această poziție și privește drept spre noi. În ultimul plan, ceva mai jos pe rîu se află un bou, care se adapă. Pe spinarea sa stă un băiat de vreo cinci ani. Se ține drept și este desculț. Ține în mînă un băț cu care lovește ușor animalul peste coapse. Și băiatul ne privește la fel de fix. Lumini străbat imaginea ca pe furtună. Tipătul greierilor încetează.

Piața Unschlitt, în orașul N, nașterea lui Kaspar.

De jur împrejur, case burgheze, destul de îngrămădite, piața formează un pătrat strîmb. Este după amiază, o zi însorită, din depărtare se aude muzică și gălăgie, ca la iarmaroc. Treclînd pe lingă noi, Kaspar intră în piață dus de Necunoscut. Îi vedem pe cei doi din spate. În mijlocul pieței Necunoscutul se oprește. El se uită în fugă în toate direcțiile, îl dăscălește pe Kaspar, care face impresia că este epuizat și îi dă în fine o scrisoare în mînă, pe care i-o aranjează astfel de parcă tocmai ar vrea să o predea. Necunoscutul se îndepărtează un pas și Kaspar rămîne singur bălăbănindu-se pe picioare și întinzînd scrisoarea în gol.

Necunoscutul își scoate și pălăria neagră de fetru, cu boruri late și i-o pune lui Kaspar în cealaltă mînă. Kaspar stă acum nemișcat și împodobit ca un pom de iarnă. Vedem că Necunoscutul are păr lung negru. Se îndepărtează atît de repede în lateral încît pelerina îi flutură.

VOCEA LUI KASPAR: ... Apoi mă voi fi odihnit de douăzeci de ori, plîm am ajuns în satul mare. Cînd am ajuns în oraș, mi-a dat o scrisoare și a spus să rămîn pe loc pînă vine unul, care mă duce acolo. Și că vreau să mă fac un asemenea călăreț, cum a fost tata. Am stat mult timp locului și am văzut dintr-o dată casele, dar n-am știut ce sînt casele. Aici în oraș am venit pe lume, aici am fost născut.

Kaspar în prim plan. Se clatină ușor, își dă însă osteneala în neajutorare, să nu-și modifice pe cît posibil poziția. Solicitat la maximum ține scrisoarea întinsă în gol. Pălăria o ține neclintită în cealaltă mînă. Picioarele și le ține ca și cum s-ar opri din mers în fața cuiva imaginar. Kaspar ține tălpile oblic spre interior, numai așa se poate ține cu mare efort pe picioare. El stă destul de încovoiat. Nu se întîmplă nimic și Kaspar este mirat. Un cline traversează piața pustie. Kaspar nu îndrăznește să se miște și ține în continuare scrisoarea întinsă. De undeva din spate vine un bătrîn, care intră târlîndu-și pașii într-o casă.

„Căluț, căluț” spune Kaspar și „ține minte asta” spune Kaspar. Trece încă mult timp și nu vine nimeni. Kaspar rămîne pe loc nemișcat. Trece o fată, care duce o fetiță mai mică decît ea în brațe. «Ai văzut unde s-a dus Anelies?» întrebă fata. Fizionomia lui Kaspar se luminează, brațul amorțit în care ține scrisoarea capătă putere. Să mă fac „călăreț” spune Kaspar bucuros.

Mai trece o bucată de vreme, iar Kaspar stă în continuare cu pălăria întinsă, în piață.

Cizmarul Weichmann stă la fereastră, deasupra prăvăliei sale, cu soția sa; în fața lor sînt cîteva glastre.

Weichmann trage din pipa care s-a stins și scuipă într-un ghiveci cu mușcate un lichid maroniu. Degetele îi sînt negre de tutun. Observăm că îl privește pe Kaspar. Și soția sa se uită acum la ciudatul personaj. Cei doi stau și se uită liniștiți, să vadă ce se va mai întîmpla.

Kaspar în prim plan. Nu mai poate să-și țină brațul cum trebuie și îl coboară un pic cu scrisoare cu tot, apoi îl ridică iarăși, țeapăn, întinzînd scrisoarea unui destinatar imaginar. Își schimonosește fața, ca și cum ar vrea să plîngă.

Weichmann se apropie din lateral de Kaspar, se oprește în loc și își golește pipa, scuturînd-o de tocul cizmei. Îl întreabă pe Kaspar: „Ce căutați aici?” Kaspar îi întinde scrisoarea și se înviorcă nițel. „Vă întreb: Ce căutați aici?” repetă Weichmann. „Cum a fost tata”, este tot ce spune Kaspar. Weichmann (vrea să știe) întreabă unde intenționează să meargă, dacă este străin în acest oraș, dacă el, Weichmann, îi poate fi de folos cu scrisoarea. „Vreau să mă fac un asemenea călăreț, cum a fost tata” spune Kaspar. Weichmann se uită mirat și se uită cu atenție la scrisoare. „Multpreastimatului domn căpitan de cavalerie din al 4-lea escadron din regimentul 6”.

Îi spune că adresa este imediat în apropiere, mai încolo de străduța Augustin, iar casa căpitanului se află chiar în colț. Weichmann îl întreabă dacă îi poate arăta drumul, dacă nu intenționează cumva altceva. Cu greutate, Kaspar încearcă să explice ceva, dar nu articulează decît sunete fără sens. „Căluț” spune el într-un șfîrșit. Weichmann încearcă să afle de unde este, și-l întreabă: din Erlangen, din Ausbach sau poate din Regensburg? „Regensburg” repetă Kaspar după el. Aha, Regensburg, spune Weichmann mulțumit. „Regensburg” mai spune și Kaspar încă o dată.

Casa căpitanului de cavalerie

Weichmann sună la ușa casei. Lîngă el, Kaspar se sprijină de perete, aproape fără cunoștință. Scrisoarea se află acum la Weichmann. După ce a sunat a doua oară mai insistent, un servitor le deschide ușa, încheindu-se la cămașă morocănos, vizibil trezit din somn.

„Tînărul acesta vine din Regensburg” explică cizmarul, „și aduce o scrisoare pentru domnul căpitan de cavalerie”.

Servitorul spune că cel pe care îl caută nu este acasă și vrea să închidă ușa; cînd însă povestea nu îi se pare prea curată, renunță. Weichmann spune că tînărul vine din Regensburg, dacă cumva nu s-a exprimat prea clar, și pare să fie epuizat. Spunînd aceasta face pe ascuns semn că străinul nu este în toate mințile. Atunci servitorul spuse că străinul s-ar putea odihni puțin în finul din grajd, pînă seara se va întoarce și căpitanul, iar atunci tînărul i-ar putea înmîna scrisoarea. „Căluț” spune Kaspar. „Da, în finul din grajd”, spune servitorul.

Grajdul

Kaspar doarme în fin, atît de profund de parcă ar dormi somnul de veci. Chiar și în somn ține pălăria în mînă, așa cum a primit-o. Un cal se apleacă deasupra lui și îl privește inteligent.

În grajd sînt căpitanul de cavalerie, un registrator de la poliție, servitorul, două slujnice și cizmarul Weichmann.

În planul îndepărtat se ivește capul unui rîndaș.

Ațit căpitanul cît și registratorul sînt conștienți de gravitatea problemei. Căpitanul îndepărtează scrisoarea, mijește din ochi și citește.

CĂPITANUL: De la granița bavareză, locul nu este precizat, 1828.

Multpreastimate domn căpitan de cavalerie

REGISTRATORUL: Mult prea stimat, ha-ha!

Vă trimit un băiat ...

REGISTRATORUL: Vă trimit, ha-ha, îmi vine să rîd!

CĂPITANUL: Vă trimit un băiat, care dorește, care dorește să vă servească repede și cu devotament, băiat, cu care am fost împovărat, în anul 1812, pe data de 7 octombrie iar eu însumi, un biet zilier, mai am și eu zece copii. Chiar eu am multe de făcut, ca să-mi câștig existența iar mama lui mi-a dat în grijă copilul pentru a fi educat, dar n-am putut vorbi cu ea, cum nici n-am putut spune ceva la tribunal, că mi-a fost încredințat băiatul. M-am gîndit că ar trebui să-l cresc ca pe fiul meu; l-am crescut cu frica lui Dumnezeu și nu l-am lăsat din anul 1812, cînd a venit la mine, nici un pas afară din casă, ca să nu știe nimeni, unde a fost crescut și nici nu știe, puteți să-l întrebați, dar el nu poate să vă spună. L-am învățat scrisul și cititul și cînd îl întrebam ce vrea să se facă, spunea că vrea să se facă un asemenea călăreț, cum a fost tatăl său. Dacă ar fi avut părinte, dar n-a avut, s-ar fi făcut băiat cu carte. Nu trebuie decît să-i arătați ceva și deja poate s-o facă.

Stimate domn, nu-l tratați rău și nu-l refuzați, că nu știe unde sînt, că l-am dus în mijlocul nopții și nu mai știe drumul înapoi. Cu tot respectul, supusul dumneavoastră. Numele nu vi-l pot spune, că aș putea să fiu pedepsit. Și n-are nici un ban la el, pentru că nici eu nu am. Dacă vreți să-l păstrați, trebuie să-i veniți de hac.

Servitorul încearcă să-l trezească pe Kaspar și toți cei de față se miră de somnul lui profund. În sfîrșit, este ridicat în picioare, dar doarme și în această poziție mai departe, de parcă și-ar fi pierdut cunoștința. Weichmann încearcă să-l împiedice pe căpitan să devină dur și spune că tînarul nu e în toate mințile și nici nu poate merge ca lumea, că mai mult se tîrăște.

Căpitanul îl scutură pe Kaspar așa de puternic încît se sperie și cail. Kaspar deschide puțin ochii, se uită scurt împrejur, dar nu la chipurile celor de față, ci la mîini. Apoi descoperă nasturii de alamă de la uniforma căpitanului și îi pipăie bucuros. De același interes se bucură și epoleții căpitanului, care însă este iritat de manifestările lui Kaspar.

Registratorul vrea să știe numele lui Kaspar, adresa și ocupația. Deoarece nu reușește să afle de la Kaspar nimic, repetă aceleași întrebări, vorbind mult mai tare. În final se năpustește la Kaspar, care îl privește descumpănit.

Registratorul vrea să știe de unde vine, cine l-a adus, unde îi este pașaportul și ce meserie are. „Să mă fac călăreț“, spune Kaspar.

Căpitanul realizează că intelectul tînarului este într-o stare precară și că întrebările birocratice, care i s-au pus, nu au ecou la unul ca el.

«Precis li este foame», spune o slujnică și li întinde o bucată de friptură și un pahar cu bere. Kaspar gustă, dar de îndată ce a luat o îmbucătură, o și scuipă, strimbindu-se cumplit. Toți sînt nedumeriți. Kaspar începe să scincească și își privește picioarele. În timp ce slujnica îi scoate cizmele, Kaspar trebuie sprijinit, pentru că nu poate sta într-un picior. Apropiindu-se, cei de față văd că picioarele lui Kaspar sînt pline de bășici sparte și sîngerinde. Slujnica observă că picioarele sînt moi cum este catifeaua, iar unghiile de la picioare sînt la fel de moi, ca la coaja de pline crescută.

Din ordinul căpitanului Kaspar este dezbrăcat de haină și i se descheie și cămașa. Pe brațul său servitorul descoperă un semn de vaccin. Își exprimă părerea că tînărul provine din straturile mai înstărite, căci numai aceștia își vaccinează copiii.

Registratorul spune că trebuie să încheie un proces verbal despre semnalmentele tînărului, căci de unde să știe autoritățile, dacă nu este vorba de un excroc periculos.

Registratorul întreabă de unde provine rana de la cot și devine tot mai suspicios și nervos iar pînă la urmă țipă la Kaspar.

Jacheta lui Kaspar mai aproape. Servitorul scotocește în buzunare și scoate la iveală cîteva tipărituri pe care le etalează, iar căpitanul dictează registratorului.

CAPITANUL: O carte de rugăciuni, intitulată: „Nu mă uita, credinciosule, o selecție de rugăciuni de dimineață, ale unui suflet credincios, Altöttinger. Un mic rozar din os cu o cruce din metal.

O cheie (germană? !)

O piesă tipărită, intitulată: Șase rugăciuni evlavioase.

Încă una, intitulată: Paznicul religios, tipărită la Praga. O hîrtie împăturită în patru, în care se găsește o cantitate mică de nisip aurifer.

Registratorul spune că cizmele, pantalonii, jacheta și pălăria vor fi supuse unei examinări mai atente. Avînd în vedere starea de lucruri, acest tînăr neglijat va trebui luat sub ocrotirea autorităților, adaugă el, spre ușurarea vizibilă a căpitanului. Nu există o altă soluție, căci ce altceva s-ar putea face cu unul ca el.

Kaspar fixează creionul registratorului și întinde mîna să-l ia. Nu este oprit. Kaspar începe să mîzgălească pe coala de hîrtie, pe care este consemnat procesul verbal. Mai întîi repetă silabele dispartate, ca în abecedar, apoi adaugă aproape ilizibil: Kaspar Hauser; apoi, pentru că toți țipă la el, Kaspar se retrage în sine. Apatie și cu o indiferență totală suportă tot. (...)

Locuința lui Hiltl, bucătăria

Prinz la masa de bucătărie. Masa este pusă și doamna Hiltl, o femeie blîndă și destul de tînără, s-a așezat. Lîngă ea se află leagănul în care este bebelușul ei, care plînge din cînd în cînd. Cu mîna dreaptă apucă, fără să privească într-acolo, marginea leagănului pe care îl mișcă ușor. Cu stînga mînîncă nestingherită mai departe. Ceva mai încolo trosnește focul din soba de gătit, într-o oală fierbe ceva la foc mic. Vedem de la bun început mobilierul, destul de sărăcăcios.

De cealaltă parte a mesei se află o banchetă de colț și acolo Hiltl și Julius, fiul său de cinci ani, se străduiesc să-l așeze pe Kaspar. Ne dăm seama imediat că acesta nu a mai stat niciodată la masă, el își și manifestă inconfortul și încearcă să alu-

nece în jos, pentru a se putea așeza pe jos, cu picioarele întinse. Kaspar este îmbrăcat cu lucruri noi. Hiltl îl ridică pe Kaspar pe bancă și încearcă să bage picioarele îndoite ale acestuia, sub masă. În această poziție însă, se răstoarnă înainte pe masă. În sfârșit, după cazne îndelungi, Hiltl îl așează pe Kaspar la colțul mesei și admite ca el să-și țină picioarele întinse pe bancă. Julius îi dă lui Kaspar o cană cu apă, iar acesta o apucă cu ambele mini, *ca pe o ulcică*, și o golește lacom. Cana goală o ține atîta timp la buze, plină cînd i-o ia Julius. Julius își joacă cu naturalețe rolul de dascăl, este vizibil că îi face plăcere să instruiască pe cineva mai vîrstnic decît el. „Cana este goală”, îi explică el lui Kaspar și îi introduce mîna în cană. Apoi întoarce cana pe masă și o ultimă picătură se rostogolește pe masă. El îi întinde cana lui Kaspar și repetă: gol. Kaspar spune și el: gol; dar probabil nu a priceput încă. În sinea sa se gîndește că este o cană, pentru că apucă o altă cană încă plină și spune „gol”.

Hiltl spune, mîndru, că băiatul nu este chiar de lepădat, pare destul de nostim. Îi lipsesc doar bunele maniere.

Julius îi dă lui Kaspar o lingură în mînă și îi pune o farfurie cu supă în față. El îi arată cu propria lui lingură cum se mănîncă. Kaspar încearcă și el, dar nu nimește gura cu lingura, care este un instrument complet nou pentru el. Cînd reușește în sfîrșit să guste din supă, se scutură de dezgust și refuză să accepte altceva decît pline.

Va trebui obișnuit progresiv cu hrana normală — îi spune Hiltl soției sale! Va fi nevoie de multă răbdare pentru a face din acest om aproape ca un animal sălbatic un băiat cum se cuvine.

Închisoare în turn, luptă oarbă

Kaspar stă cufundat în sine în celula de dezalcolizare unde se petrece o scenă curioasă. Kaspar stă pe jos cu picioarele întinse și se joacă cu un căluț din lemn și nu este atent la ceea ce se petrece în jurul său. Ceilalți doi deținuți au plecat. Sacul de paie pe care doarme Kaspar este proaspăt îndesat și pe un raft montat între timp, se află circa o duzină de animale din lemn, cu roți.

În fața lui Kaspar se află un locotenent de cavalerie în uniformă și cu sabia trasă. El atacă și se apropie de Kaspar fără să-l atingă. Un moment se oprește, apoi cu un „ha!”, rostit tare, face un pas înainte, atacă și execută o cvartă îndrăzneală chiar pe lîngă capul lui Kaspar. Apoi încearcă să facă fente grațioase în pași de dans, în maniera franceză și lovește în fine de mai multe ori înspre figura lui Kaspar. Kaspar este complet absorbit de joaca sa, el ridică odată încet privirea, se uită parcă spre vîrfurile săbiei. Locotenentul burlac execută încă o fentă șuierătoare în vînt. Se oprește mirat dar totodată vizibil mîndru de măiestria sa extraordinară și se întoarce spre ultimul plan. Abia acum zărim că se mai află încă zece persoane în încăperea, care au privit spectacolul în liniște, lipite de ușa de la intrare. Încep să șușotească între ei și un ofițer de poliție face remarcă că el nu prea mai crede acum că băiatul ar putea fi un excroc periculos, căci se pare că nu are sentimentul și noțiunea pericolului. El nu se temuse de fel. Locotenentul este foarte mîndru de observația sa. El aduce o luminare, care arde, și se apropie de Kaspar. Acesta ridică privirea și scoțînd sunete de bucurie, trage de nasturii lucioși de alamă de la unica locotenentului. Kaspar remarcă lumina, care se află acum chiar în fața lui, pe jos. Încîntat, întinde mîna spre flacără. Trage și sucește prea mult de muc. Bruce își retrace mîna și își strîmbă gura într-un plîns urlt, fără sunet.

Locuința lui Hiltl, sugarul

Scena urmează a fi filmată cu mare finețe.

Kaspar este aplecat pe jumătate deasupra leagănului sugarului. Observăm că un pic se încumetă să facă ceva și că asupra aceluia lucru planează o oarecare interdicție. Kaspar bagă mina dreaptă în leagăn și încearcă apoi să o retragă cu mare atenție. Vedem acum sugarul, care are abia șase luni. Pe cap are o scufiță brodată. Cu o minută ține strâns arătătorul lui Kaspar și nu îi dă drumul. Kaspar îndoiește precaut degetul și micuțul din leagăn ride.

Brusc Kaspar simte o privire în spate; se încovoiește încet și încearcă cu precauție să-și retragă degetul, dar micuțul nu îi dă drumul. Kaspar nu se încumetă să tragă mai tare.

În ușa o vedem pe doamna Hiltl, mama sugarului, care stă fără să se miște și îl observă pe Kaspar, nehotărâtă.

Kaspar se întoarce încet și o privește pe femeie în față, îngrozit de greșeala sa. Vrea să se desprindă de leagăn, dar nu poate, pentru că vedem cum trage odată cu arătătorul său și mănăța copilului.

Femeia îi zîmbește lui Kaspar și se îndreaptă spre leagăn. Ea face instinctiv ceea ce trebuie: îl ridică pe micuț din leagăn și i-l pune hotărât lui Kaspar în brațe. Acesta pare aproape speriat de emoționat ce este. Cu precauție, miroase căpsorul micuțului și îi pipăie cu grijă, mai mult ca un orb decât ca cineva care vede. „*Mamă*” — se străduiește Kaspar să vorbească și își schimonosește gura a plîns ... „*sînt terminat de toate*” (...)

Interiorul unui cort de iarmaroc, cele patru minuni ale universului

Este un cort jalnic, într-un iarmaroc nenorocit, o distracție foarte tristă. Încăperea este dominată de dezolare; ea este cu atât mai groaznică cu cît vizitatorii nu o observă și vor să se distreze. Se îmbulzesc mulți oameni, cortul este acum aproape plin. Sînt multe femei cu copii și bețivi, care sînt deosebit de gălăgioși.

În semiobscuritate se distinge o cortină sărăcăcioasă prin care se vede puțină lumină. În spatele cortinei este oarecare mișcare, apoi se face liniște și directorul apare lateral, pe o rampă mică. El poartă o uniformă de circ, cu multe paiete, are cizme de lac negre, strălucitoare, iar în mînă ține un băț indicator.

El îi salută pe cei prezenți. „Doamnelor și domnilor!” — strigă el, pentru a-i reduce la tăcere pe gălăgioși, — «vreau să vă prezint pentru prima dată laolaltă cele patru minuni ale universului.» El îi roagă pe adulți să țină copiii la distanță, deoarece din pietate, trebuie evitate obrăznicile acestora. Îi roagă să se apropie, dar numai pînă la linia indicată de el. Vocea sa este acoperită de muzica de la un carusel. Ridică vocea. Prima minune este Micul rege. În spatele cortinei răsună un acord. El face un semn și cortina se deschide cu mișcări sacadate, dar numai atât, cît să poată fi văzut Micul rege.

Pe un podium din scinduri se află un tron sculptat și împodobit din abundență cu paiete aurii. Este un tron mare, somptuos. Într-un colț al tronului stă ghemuit Micul rege. Micul rege este un liliputan minuscul, cam de vreo patruzeci de ani, cu o față boțită, de moșneag. Pielea îi este stafidită ca cea a unui măr deshidratat. El poartă cizmulițe albe și pe umeri are o mantie de hermină din blană de iepure. Micul rege ține ambele brațe întinse lateral și de abia atinge brațele tronului. Deasupra capului său este fixată o coroană mare, impunătoare. În fața lui se află doi pudeli în livrele brodate cu aur, care stau pe picioarele din spate.

Micul rege privește absent oamenii.

În spatele cortului de iarmaroc

Kaspar și Hombrecito stau în spatele cortului de iarmaroc în fața unei cuști pe roți cu gratii destul de dese și groase.

Julius trece o dată în fundal, alergând după un cerc. De jur împrejur se văd din spate câteva gherete și corturi. Iarbă călcată în picioare, fin imprimat în pământul argilos. O grămadă mică de gunoi și furci, totul destul de dezolant.

Hombrecito cîntă cu răbdare la fluier, îi cîntă ursului.

Cușca mai aproape. Distingem înăuntru un urs, care stă întins apatic în flul murdar. În jurul botului, pe care îl scoate un pic printre gratii, are o botniță din piele. Ursul respiră adînc și epuizat și se uită fix la cei doi vizitatori. „Ursul este bolnav”, spune Kaspar și exersează propoziția. „Ursul este bolnav, ursul este bolnav”, învață Kaspar propoziția, pe care a auzit-o la Julius. Cu o privire absentă, Hombrecito cîntă la fluier. Kaspar se uită la urs, ursul se uită la Kaspar. Ei se măsoară reciproc mult timp. (...)

Camera lui Daumer, interior

Camera este spațioasă, cu ferestre largi, puțin deasupra pămîntului. De afară, — este vară, — pătrunde doar un cîrîp de pasăre; vedem prin fereastra deschisă tufe de coacăze și o parte din grădină. Nucul de afară foșnește încet. Camera este mobilată cu gust, tablouri pe pereți și rafturi cu multe cărți, care sînt în dezordine, ceea ce dovedește că sînt folosite și că sînt citite cu adevărat.

În prim plan este un pian, la care stă Kaspar. El poartă acum o mustăcioară moale. Este vizibil că a trecut mult timp. Dar încă un lucru este la fel de vizibil: Inapoierea lui Kaspar este încă evidentă. Mișcările îi sînt în continuare bizare și deși nu este prost îngrijit, ai impresia că n-a mai făcut de mult timp o baie. În trăsăturile sale este un soi de melancolie primară.

Kaspar exersează la pian, cîntînd puțin dificilul „Cor al fecioarelor” din Freischütz, greșește destul de des și la fiecare ton greșit gesticulează puternic cu mâinile.

Mișcările sale par bruște, excentrice, necontrolate. În spatele lui Kaspar stă Daumer, în redingotă, și ascultă mulțumit, cum cîntă protejatul său. Daumer arată ca un tată, în vîrstă, cu ochii vii și o culoare nesănătoasă, palidă în obraji; este puțin adus de spate. După felul cum îl corectează pe Kaspar de câteva ori, ne dăm seama că o face cu mare simpatie.

Kaspar se oprește brusc, se întoarce spre Daumer și spune că nu mai poate, că îi este imposibil să mai fie atent și că „ceva” îl doare în piept.

Kaspar se duce la fereastră, se uită afară în grădină. Daumer îl urmează pînă tește, îi pune mîna pe umăr și nu spune nimic. Kaspar spune că el se simte „pe negîndite” bătrîn.

Tăcere mai îndelungată, Daumer nu spune nimic, pentru că simte că este corect să nu spună nimic.

Plimbare prin grădină

Grădina este destul de mare, nu prea pusă la punct, cu colțuri idilice, de altfel destul de prăpădite, e mai curînd o grădină englezească; se mai văd cîteva nuci, un umbrar de liliac, tufe de coacăze, de agrișe, câteva straturi de flori și legume. La marginea grădinei, un gard viu, care nu a mai fost tuns de mult. Lateral, în spate, un șanț îngust cu apă și o potecă cu un teren. Un drum de pietriș ocolește grădina, este prost greblat și prin pietriș cresc ierburi. O bancă mică și o masă

de grădină sub un nuc. Casa, pe care o vedem de afară, este acoperită de un păr pe latura dinspre grădină.

Kaspar și Daumer fac ocolul grădinii, îngândurați, și tac. Kaspar ridică încă la mers genunchii foarte sus și așează talpa întreagă pe pământ. Vorbirea lui Kaspar este încă foarte particulară în ceea ce privește ritmul și alegerea cuvintelor. Dacă nu știe să continue o frază sau dacă nu găsește un cuvânt, scandează parcă cu arătătorul cuvântul lipsă și se incurcă.

„Mi-a visat” spune Kaspar. Daumer îi spune să povestească. Ei merg și tac o vreme, Kaspar nu povestește, el adună cuvinte, mișcă încet buzele. Daumer spune după o scurtă tăcere că se bucură de succesele lui Kaspar și îl întreabă dacă își poate aduce aminte, cum credea încă cu două săptămîni mai devreme că visele sale sînt realitate, cum a povestit de vizita pe care i-a făcut-o doamnei primiar, despre care se știa că era plecată în călătorie de cîteva săptămîni.

Daumer mai spune că este ciudat că nu a început să viseze mai de mult, în prima sa închisoare nu a visat de loc, pentru că nici nu putea să-și reprezinte încă nimic — dar oare atunci cînd a venit pe lume, nu a visat? — vrea să știe Daumer.

Sau, dacă a visat, a luat visul drept realitate, sau nici nu a sesizat deosebirea dintre vis și realitate? După ce se gîndește anevoie o vreme, Kaspar răspunde că nu știe, dacă se află în prima închisoare sau într-o altă închisoare și dacă, așa cum acum merge, se află în vis.

Kaspar spune că a visat despre Caucaz, a visat că el a fost în Caucaz. „Da — spune Daumer bucuros — despre Caucaz ai aflat la ore, astfel se explică visul”.

„Dar el a văzut Caucazul clar de tot”, spune Kaspar.

„Mai întîi a văzut un sat ciudat pe un versant, cu case albe, dar fără străzi, cu trepte, iar pe trepte venea apa”.

Viziunea despre Caucaz

Vedem dintr-o dată enigmatic, straniu și plîntor ceea ce povestește Kaspar. Vedem o localitate pe un versant abrupt, o localitate foarte neobișnuită și sudică, din toate părțile vin trepte albe de calcar, care se întîlnesc la un moment dat.

Pe toate treptele curge apa în șiroaie.

Apoi, spune Kaspar, și se oprește din mers, a văzut Caucazul, un munte mare și roșu, iar undeva în spate o cîmpie, plină cu case albe și ireale. Cît a putut vedea cu ochii, nu erau decît aceste clădiri. Și el s-a uitat „departe tare”.

Vedem un munte uriaș, de fapt dinspre înaltul muntelui în jos. Aerul și munții sînt de un roșu închis foarte intens, de la soarele care tocmai apune. Ca prin ceață distingem un masiv, apoi în spate, mai jos, un al doilea, în spatele căruia se văd, tot mai transparente, un al treilea, al patrulea, al cincilea masiv și tot așa mai departe pînă la infinit.

Privirea rătăcește deasupra munților incredibili și a roșului la fel de incredibil. Apoi vedem dintr-o dată o suprafață verde, uriașă, un cîmp imens. Și pe acest cîmp se reliefează enigmatice temple înalte, albe, cu turnuri, care se ascut spre vîrf, bogat împodobite, arătînd ca edificii de pe altă planetă.

Privirea rătăcește mai în adîncime, cît vezi cu ochii nu este nimic altceva decît această cîmpie imensă, pe care se află aceste turnuri ireale. Sînt cu sutele și te cuprinde amețeaua privindu-le. Imaginile sînt stranii și plîntoare, cum nu s-au mai văzut, parcă din altă lume. (...)

Camera de zi a lui Daumer

Kaspar scrie la un birou-pupitru și Daumer se uită din spate, peste umărul lui, cum scrie. Kaspar se străduiește, fără prea multă concentrație, să traducă un text latin.

Kaspar spune că ar prefera să audă mai multe despre deșertul Sahara și dacă este într-adevăr atât de întins și dacă nu ar putea să facă o dată un drum pînă acolo, ca să-l privească. Oricum, mai bine ar putea să iasă afară din casă, pe stradă, decît să traducă din latină, căci atît statul pe scaun cît și latina îi vin greu.

Însușirea limbii latine este indispensabilă din cauza limbii germane, îl lămurește Daumer; pentru a învăța temeinic germana, trebuie să fi învățat temeinic latina. Kaspar lucrează un timp, neatent, mai departe. Apoi vrea să știe dacă și romanii au fost nevoiți să învețe germana, ca să poată scrie și vorbi latina corect. Daumer se face că nu aude această întrebare și se apropie în chip de admonestare cu încă un pas de el.

Grădina lui Daumer, alee așternută cu pietriș

Kaspar, Daumer și Fuhrmann culeg mere de pe jos; ele se află în număr destul de mare la o cotitură a aleii. Kaspar se îndreaptă și se uită atent la măr.

Kaspar în planul apropiat. Ce frumos ar fi pomul, dacă și frunzele lui ar fi roșii ca merele. Atunci el ar suporta mult mai ușor pomul.

Lui Daumer îi cade un măr pe jos, mărul se rostogolește un timp pe alee. Daumer vrea să ridice din nou mărul. Kaspar spune că mărul acela este obosit de atîta alergat și nu ar mai trebui chinuit și mai mult. Daumer încearcă să-l povățuiască pe Kaspar că mărul nu are viață și că depinde de el ce direcție urmează să ia mărul și că fructul cade acolo unde e aruncat. Pentru a-i demonstra, aruncă un măr care se rostogolește de-a lungul aleii. Mărul însă se rostogolește mai departe și aceasta este pentru Kaspar un contraargument care îl întărește părerea. Daumer încearcă acum să-l convingă pe Kaspar mai puțin prin argumente, cît mai mult prin intuiție succesivă. El aruncă un măr spre Fuhrmann, iar acesta, pentru a arăta că mărul se oprește la voința și intervenția lui, întinde piciorul și-l oprește. Mărul însă are viteză, așa încît sare peste piciorul lui și se rostogolește mai departe. Kaspar este extraordinar de bucuros de dibăcia și înțelepciunea mărului și sfătuiește un măr pe care îl ține în mînă, înainte de a-i da drumul, să facă la fel. Mărul sare peste pantoful lui Fuhrmann.

Kaspar chiuie de bucurie și Fuhrmann și Daumer nu știu pentru moment ce să mai spună.

Bucătărie în casa lui Daumer

Kaspar stă la masa de bucătărie și mănîncă destul de îndemnat și cu poftă de mîncare evidentă din supa pe care o are în față. Käthe, menajera, mînuiește pe foc mai multe oale deodată și taie zarzavatul. Bucătăria este încăpătoare, spațioasă.

Kaspar spune că ea ar fi trebuit să prepare de la bun început supa astfel, pentru că așa îi place.

Käthe se uită amuzată după el. «O, — dar tînărul domn — spune ea — nu a primit niciodată altfel de supă, decît cea de astăzi, numai că vreme îndelungată nu a simțit decît averseune față de orice alt aliment decît pline, iar acum s-a obișnuit încetul cu încetul și cu feluri de mîncare obișnuite. Cu berea și cu cafeaua însă se pare că tot nu se înțelege.» Kaspar aprobă din cap și mănîncă cu poftă mai departe.

După o pauză, Kaspar întreabă, la ce sînt bune femeile; el vrea să știe, dacă ea îi poate spune acest lucru. Ele par să nu facă nimic important, ci doar să stea; sînt persoane care nu se ocupă cu nimic serios și care cel mult cos, tricotează și gătesc cîte un pic. Käthe se oprește din lucru. Ea este de părere că ar trebui să-l întrebe pe domnul Daumer, el va ști să-i dea un răspuns potrivit. Kaspar

spune că l-a întrebat, dar că nici el n-a știut să-i răspundă. Kaspar cade pe gânduri. El desenează cu lingura de supă pe lemnul mesei.

Da — spune Kaspar, după ce chibzuiește o vreme, domnul Daumer știe atâtea și el, Kaspar, nu va putea recupera niciodată tot. Ii spune lui Kätke că domnul Daumer i-a povestit despre deșert și că acest lucru nu-i mai iese din minte. El o întreabă pe Kätke dacă a fost vreodată în deșert. Kätke spune că nu a fost decât o dată până la Erlangen. De acolo până în deșert este cale lungă, adaugă ea. Kaspar conduce cu bună știință conversația mai departe: îi spune că a scornit o poveste despre deșert, pe care de mult ar fi vrut să i-o povestească domnului Daumer.

Kätke întreabă de ce nu i-a povestit-o domnului Daumer.

Da — de fapt nu știe încă povestea propriu-zisă, ci numai cum începe, spune Kaspar, iar domnul Daumer ar fi spus că nu vrea să audă povestea decât ca întreg și să se gândească la sfârșit, înainte de a povesti. Kaspar întreabă dacă ea, Kätke, nu ar vrea să asculte începutul povestirii, că nu este lungă.

Altădată — spune Kätke, dezlegându-și șorțul — va asculta altădată, numai că acum trebuie să se ducă la piață. Kaspar este vizibil dezamăgit. El trasează figuri cu lingura pe masă și respiră abia perceptibil.

Camera lui Kaspar, Kaspar singur în pat.

Kaspar stă întins în pat și plînge; încearcă să nu se facă auzit și își schimonosește și mai tare gura. Stă liniștit până se întuneacă. Scenă mai lungă și foarte liniștită.

Perdeaua pe jumătate ruptă nu se poate trage. Afară, în fața ferestrei, se mișcă ușor frunzele părului.

După un timp se aude muzică, o arie frumoasă, liniștitoare, cântată de un tenor. Într-un colț al camerei foiesc șoareci. De afară auzim pași îndepărtați.

(...)

Sală de bal mică, interior

Agitație mare; oameni îmbrăcați festiv în sala de bal scaldată în lumini. Doamne în rochii distinse, cavaleri, nobili, servitori în livree, care servesc șampanie. Clinchet ușor de pahare, petrecere și conversație amabilă. Se ăscă un murmur, privirile se îndreaptă spre intrarea care duce într-o încăpere laterală mai mică, de unde apar lord Stanhope și Kaspar.

Cei doi se află în planul apropiat. Stanhope are aproximativ cincizeci de ani, este foarte îngrijit, monden, scilicuit, în costum englezesc; lângă el Kaspar, în frac negru și cu mânuși albe. Și-a scos mînușa dreaptă și o ține cu mîna stîngă; mai bine spus, se agață de ea. Pare încorsetat și total neajutorat. Mișcările sale sînt cele ale unui urs dresat. Dacă se întoarce către cineva, nu-și mișcă numai capul, ci tot corpul.

În spatele celor doi, este Daumer, de asemenea îmbrăcat festiv și, mai în spate, doi servitori în livree. Stanhope vorbește o germană aproape fără accent și observăm, după felul cum fumează, că savurează faptul că vorbește atît de bine. El se poartă familiar cu Kaspar, de parcă ar fi dintotdeauna protejantul său.

Lordul îl plimbă pe Kaspar și îl prezintă, în special doamnele manifestă o înclintare stridentă. Kaspar întinde mîna dreaptă, suferind vizibil, și face o plecăciune forțată, apoi se întoarce greoi cu tot corpul în altă parte și face o plecăciune în fața unei alte doamne. Doamnele sînt încîntate de caraghiosul animal dresat. Contele savurează mulțumit de sine prezența lui Kaspar.

O doamnă mai în vîrstă vrea să știe, imediat, cum s-a simțit Kaspar în închisoarea întunecoasă. Kaspar, nedepins cu ochiișurile, îi răspunde că acolo a fost mulțumit și s-a simțit bine. Conte este puțin indignat și aduce în discuție progresele imense înregistrate de Kaspar în studiul limbii latine și în educația sa în ansamblu. Daumer este vizibil onorat.

Stanhope și Kaspar devin centrul atenției tuturor celor prezenți care se îngrămădesc în jurul lor. Tânărul său protejat — anunță lordul, este cea mai bună dovadă, cum o educație aleasă a sufletului nu poate fi stingherită în dezvoltarea ei nici de cea mai mîrșavă crimă.

Genii și grații s-au trezit în pieptul tânărului. Un suflet curat s-a trezit la viață în el.

Cei de față își manifestă simpatia, iar Stanhope cade în extaz.

Atunci se clintește un resort în interiorul împietrit al lui Kaspar. Stanhope îl încurajează să nu se lase intimidat de mulțimea invitațiilor, ci să spună, cu naturalitatea ce-l caracterizează, ce îl preocupă. «*Excelență* — articulează Kaspar — *în mine nu trăiește nimic, decît viața mea.*»

Stanhope este vizibil iritat.

Kaspar spune că l-a cuprins o ușoară stare de rău, nu-i nimic grav, asigură el; de aceea cere permisiunea să iasă un moment la aer pe balcon. Cu o scuză față de cei din jur, Stanhope îl conduce pe Kaspar galant și exagerat de săritor pe balcon, și poruncește să i se aducă un scaun; i se aduce un scaun îmbrăcat în catifea

Balconul sălii de bal, exterior.

Kaspar respiră greu și își scoate fracul, apoi își descheie cămașa care îl strînge la gît. Un slujitor în livrea și Daumer sînt alături de el. Din sala de bal se aud frînturi de conversație agreabilă, înăbușite, începe muzica. Kaspar, palid, spune că aerul îi face bine. Poate să-l lase liniștit un minut singur, starea de rău i-a și trecut — precis — îi spune Kaspar lui Daumer.

(...)

Casa lui Daumer

Daumer și Käthe stau la ieșire, paravanul este răsturnat.

Daumer a descoperit pe dale un plîiș de sînge uscat, care duce prin nisipul tăvălugit pînă sub tufiș. Acolo s-a adunat ca într-o mică albie sînge închegat. Daumer prevede o nenorocire.

În fața camerei lui Kaspar

Pe gangul care duce la camera lui Kaspar se află un dulap mare de culoare închisă. Daumer și Käthe se opresc îngroziți în fața dulapului, ei au descoperit urma unei mîini înșingurate.

Intrarea în pivniță

Daumer ridică un chepeng greu, sub care începe o scară abruptă, umedă, de pivniță. «Aici trebuie să fi intrat» — spune Daumer. Pe ușa de la pivniță, vedem urme de sînge.

În pivniță

Este o pivniță solidă și deosebit de friguroasă; pereții sînt acoperiți de mușegai și de sus picură apă. Toată pivnița este acoperită de apă pînă la încheietură. Într-un-

colț, care este mai ridicat, stă ghemuit, dar încă conștient, Kaspar. În acest singur loc uscat mai sînt cartofi, care înmuguresc. Kaspar se uită la Daumer și deschide palmele. Capul îi este scăldat în sînge.

Camera lui Kaspar

Kaspar stă întins în patul său; este îmbrăcat și are un bandaj improvizat în jurul capului. Daumer îi ține capul ridicat și Käthe, pentru că în grabă nu a găsit nimic mai potrivit, îi dă să bea apă dintr-o supieră.

Kaspar bea cu asemenea nesaț, înclt mușcă o bucată din margine. Pe ușă intră în grabă un medic și un servitor.

(...)

Viziunea Insulei

Cînd nu a nimerit în zăpăceala sa — spune Kaspar — în bucătărie la Käthe, ci jos în pivniță, s-a prăvălit fără cunoștință în colțul uscat. A văzut atunci foarte clar o barcă cu un om în ea, care vislea pe mare; el a văzut barca de sus de tot și erau valuri uriașe. Barca a ajuns la o stîncă, o insulă, ca o coloană pătrată în mare și sus era un platou cu verdeață și acolo a văzut o femeie cu minci largi, care își flutura încet minciile. El a știut că aceasta era moartea, femeia era moartea. — Atunci a privit peste marginea stîncii în jos la mare; el a simțit că este tras în jos în vid și atunci, apa rea din pivniță, în care stătea cu picioarele, l-a readus în simțiri.

Acest lucru nu-i iese din minte.

În timp ce vorbește Kaspar vedem ca flash-uri următoarele imagini: o barcă pe valuri imense, care se apropie, un turn de stîncă.

Pe acest turn de stîncă este un podiș înclinat, peste care trece ceața. — Sus este un zid nu prea înalt din piatră și de-alungul lui sînt colibe ciudate din piatră ca igluurile. În depărtare vedem o femeie într-o rochie ușoară de mătase și cu văluri fluturînde. De brațele ei sînt prinse văluri lungi, filiflietoe, care ajung pînă în pămînt.

Ea flutură brațele încet și festiv, ca pe niște aripi. Vălurile flutură ca aripile unei păsări maiestuoase. Imaginea se stinge; din adîncuri se ridică ceața.

Kaspar își proptește din nou capul pe pernă și tace. Spune că este obosit.

Grădină, sub nuc

Sub nuc, acolo unde stă de obicei Kaspar, a fost adus din casă un jilț greu. Kaspar stă, sprijinit de cîteva perne, în fața celor patru pastori. Cel mai aproape de el se află iarăși Fuhrmann, dar Kaspar nu este în situația de a se retrage, fiind împiedicat să o facă de spătarul înalt al scaunului.

Este o zi călduroasă și însorită. Kaspar are pe frunte un bandaj lunguiet prins cu un plasture.

El spune că nu își poate imagina că și în cazul tentativei de omor ar putea fi vorba de voia domnului. Criminalul a fost împiedicat mai curînd de paravan să lovească cum trebuie; iar paravanul l-a prins chiar el, Kaspar, cu cîteva cuie laterale, pentru că vîntul îl răsturna destul de des. Fuhrmann se apleacă înainte și deoarece Kaspar nu se poate retrage, se ridică cu precauție de-a lungul spătarului.

Fuhrmann îi spune lui Kaspar să se liniștească și să nu-i piară încrederea în Dumnezeu, deoarece nici acel atentat nu s-a întîmplat fără voia domnului și s-a și terminat cu bine.

Kaspar alunecă iarăși încet înapoi în jilț. Un gând i se întrezărește pe față. Da, spune el, este clar că Dumnezeu trebuie — dacă judecăm cum stau lucrurile cu oamenii — să aibă ceva împotriva lor.

Toți patru pastori încep să vorbească dintr-odată. Îi aruncă lui Kaspar un noian de argumente în față. Noi nu mai înțelegem decît ceva despre căile înțelepte dar încă necercetate ale domnului, despre dureri care purifică, prin care Dumnezeu ne pune la încercare, ca noi să exersăm răbdarea și supunerea întru voința sa.

În rest nu auzim decît zgomotul discuției.

Kaspar stă liniștit în jilțul său și se uită mirat la pastori.

(...)

Camera de zi a lui Daumer

Pe canapeaua sa, care a fost transformată în pat, stă întins Kaspar, palid și bolnav de gălbănare. Încăperca este plină de oameni și ne dăm seama după comportamentul oamenilor care stau în jurul patului său, că este pe patul de moarte.

Doamna Hiltl este de față, împreună cu Julius, un doctor, un infirmier, Daumer, Käthe, Consilierul juridic al orașului, Fuhrmann și cei trei pastori. Domnește o tăcere încurcată.

Kaspar este perfect conștient, dar nu are putere decît să șoptească. Oamenii stau solemn în jurul patului său. Fuhrmann se apleacă deasupra lui și îl întreabă, dacă mai are ceva pe suflet. «Da» — spune Kaspar și tace. Apoi, după o pauză lungă: ar mai fi povestea despre deșert, despre caravane — din care tot nu știe încă, din păcate, decît începutul. S-o povestească — spune Daumer, oricum nu mai contează acum.

Viziunea deșertului

Kaspar, în plan apropiat, tace iarăși. După un timp începe din nou să șoptească. Spune că vede venind o caravană mare prin deșert, care este condusă de un berber bătrîn, dar orb. Orbul conduce de patruzeci de ani fără greș caravanele prin deșert. Din caravană fac parte negustori dintre care unii sînt foarte descumpăniți, pentru că în fața lor apar estompați munții. Unul dintre ei se îndreaptă călare spre conducătorul caravanei, spunîndu-i că trebuie să se fi rătăcit, pentru că în fața lor sînt munți înalți. Atunci conducătorul caravanei se oprește, adîlmecă și apoi ridică o mîină de nisip și o duce la buze, gustîndu-l cu grijă. Fiule — spune orbul — fiule, voi vă înșelați. Ceea ce vedeți în fața noastră, nu sînt munți. La mijloc nu este decît o închipuire, o reflectare. În continuare ei se îndreaptă spre nord. Da, indiscutabil — spune Kaspar — ei se îndreaptă spre nord și de abia de aici încolo începe cu adevărat povestea; undeva, într-un oraș oriental, iar povestea ar trebui să se intituleze: orașul de dincolo de munți sau orașul din nordul îndepărtat, dar ce fel de poveste s-ar petrece în acest oraș, nu știe. În timp ce Kaspar povestește, apar ca flash-uri imaginile ce urmează: vedem o caravană mare de dimensiuni mitice, care vine peste dunele de nisip ca o lumină pilpitoare. Îl vedem pe berberul orb, care merge înainte pe jos. Vedem negustori arabi grași care arată cu mîna înainte, care se uită pe o hartă, și care fac stupefiați, măsurători cu compasul. Vedem cum un negustor gras își mîină dromaderul înainte. Vedem, cum coboară și îl oprește pe conducătorul caravanei. Vedem munții sclipind, ca și cum ar fi reflectați de oglinda apei unui lac. Conducătorul gustă nisipul, ca un bucătar. Imaginile se luminează, apoi se sting.

Kaspar în plan apropiat. Șoptește, că s-a gândit mult timp, dar că pentru povestea propriu-zisă nu i-a venit nici până astăzi vreo idee. El tace mult timp. Apoi spune că le mulțumește tuturor că l-au ascultat. Kaspar spune că este obosit.

Sala de disecție

O încăpere goală: sala de disecție, pe jos gresie, pardoseala este ușor înclinată spre o scurgere. Ferestre mari înalte, de afară pătrunde lumina încălzind interiorul. Pe un perete lateral este un robinet fără chiuvetă, care curge în șuvoaie și pe care nimeni nu-l închide. Apa curge pe lângă masa de disecție în scurgere. Pe masă cadavrul lui Kaspar, albicios, cu pete galbene-verzui; corpul este larg deschis și ținut astfel de clame. Capul este aproape de nerecunoscut, deoarece a fost îndepărtată calota craniană și creierul este degajat.

Plan apropiat. Pe talpa lui Kaspar este lipit pur și simplu cu clei un bilet cu numărul de înregistrare, cu inițialele K.H. și data.

Cinci medici se apleacă deasupra cadavrului și îl spintecă, ca niște ulii. Nesaț metodic, zelos, lucid.

«Domnule medic legist — spune un alt medic — vedeți, asta este, ficatul, în special lobul stâng este nefiresc de mare, ajunge până la pleură». «Nu văd nimic — spune medicul, legist apropiindu-se, domnule medic, vă rog să îndepărtați mai întâi acest exudat, ca să-mi pot permite un verdict».

Interesul lor crește, au descoperit ceva anormal, care ar explica totul. Apoi, după ce au segmentat cele două emisfere ale creierului descoperă că în comparație cu creierul mare, creierul mic este relativ mare și dezvoltat și că lobul posterior al emisferei stângi nu acoperă complet creierul mic, așa cum este normal. Nesațul zelos cu care lucrează, sporește, s-a descoperit ceva suprinzător, creierul este secționat în bucățele. Din robinet țșnește în continuare apă, lumina de la fereastră este crudă.

Dintr-odată se aude muzică. O arie mai solemnă și frumoasă de pe un disc foarte vechi. Vocea are volum fără efort. Medicii lucrează pe nerăsuflete, cu o demonie reținută. Apa curge în continuare din robinet. Muzica acoperă conversația. Apoi, când muzica se amplifică, privirea noastră se îndepărtează încet de grup și este atrasă magic de fereastră. Lumina devine dureros de intensă. Imagine prin geam; afară, într-o piață prăfuită, luminată orbitor, parcă electric, stau neclintii trei oameni. Ei așteaptă. Privesc într-o direcție și așteaptă. Apoi vine după mai mult timp o căruță pe care au așteptat-o. Ea apare printre copacii pietrificați de arșiță. Praf alb, incins, se ridică în trombă și se așează fierbinte. Căruța se oprește exact în fața oamenilor. Vizitiul așteaptă liniștit și firesc, până ce urcă cei trei. Toate locurile disponibile sînt acum ocupate. Ne așteptăm ca trăsura să pornească mai departe, dar acest lucru nu se împlințe. Nici o mișcare, nici urmă de protest la călători. Ei stau împietriți și căruța nu pornește. Dece nu pornește, din moment ce căruța a venit în grabă? Nemișcare prelungită, nu se clintește nimic, pasagerii stau și privesc înainte.

Un ciine, care rălăcește, face ca amorțeala să fie și mai mare. Calul mișcă urechile absent și își apleacă încet capul. Muzica se oprește. Plutește o lumină albă înspăimîntătoare, cumplită, fără umbră. Căruța stă și iar stă și nu se urnește din loc. În centrul încremenirii și paralizării îngrozitoare stă neclintită căruța, cu cei trei oameni în ea. Piața este învăluită de o nemișcare electrizantă.

Căruța nu pornește și nu pornește și nu pornește.

În românește de CHRISTIANE WAGNER—COSMATU

«Cu toți am început de la zero»

WERNER HERZOG

ISTORISIRI DESPRE FILMELE MELE ȘI DESPRE MINE

Călătorii

Am fost plecat de multe ori ; chiar și singur. De pildă am fost în Africa, cu toate că niciodată nu dorisem neapărat să ajung acolo, mi-a fost întotdeauna teamă, teamă de Africa neagră. Există oameni posedăți de o adevărată patimă pentru Africa, pentru Kilimanjaro și vinători de animale mari, oameni cu alură de aventurieri, amintind cu totul neplăcut de Hemingway ; eu, însă, nu mă număr printre aceștia. Întotdeauna am văzut și elementul înspăimântător, cel imprevizibil... Aflindu-te acolo la volanul unui landrover, te poți trezi dintr-o dată înconjurat de o masă de oameni care urlă, atunci nu există decît o singură soluție ; accelerezi și o iulești. În anumite circumstanțe nu reușești să supraviețuiești nici cinci minute... Am fost și în S.U.A., am locuit un timp într-un VW vechi cît lumea, cu șasiul complet mîncat de rugină. Era iarnă, cu viscole mult mai aprige decît la noi. Cînd se stirnea vișorul, temperatura scădea imediat la 25° sub zero, iar nămeții îmi pătrundeau în mașină. Am avut atunci un picior în gips pînă la sold și nepulind să-l mișc, era cît pe-acî să-mi înghețe. Îmi înfășuram picioarele în ziare ca să nu-mi înghețe.

Noaptea la New York, pe la ora 3 sau 4, cînd se făcea îngrozitor de frig, vedeai oameni care trăiesc ca adevărați neandertali, se adună pe străzi pustii pe la ora 3, cînd gerul devine prea cumplit ca să mai fie suportat și aprind gunoul din lăzi, fac un foc și se încălzesc acolo fără să scoată nici măcar un singur cuvînt. Așa este acolo, dar nimeni nu vede asemenea lucru.

* După o convorbire dintre Werner Herzog și Kraft Wetzel care a avut loc în 1976, cuprinsă în volumul *Herzog/Kluge/Straub*, Carl Hanser, München, Wien, 1976.

Am fost așadar în acești ani puțin „globetrotter“. Globetrotter... dor de ducă? Este aceasta o căutare disperată... o căutare a unui loc anume, unde poți exista. Adică existență spre deosebire de ceea ce în mod curent este numit viață. Din ce în ce mai mult îmi dau seama că există aici o mare deosebire: între ceea ce este viață și ceea ce constituie existența, și că este foarte important să ai, în primul rând, o existență. Sunt foarte mulți oameni la care viața și existența sunt neluate separat și par să nu aibă nimic de-a face una cu alta. Văd asta mai ales în cazul biografiilor: Kafka sau Robert Walser. Kafka fusese funcționar la asigurări. Cred că există și astăzi această tendință care accentuează și mai mult despărțirea dintre viață și existență. Sigur că această tendință se manifestase și înainte, dar acum cu atât mai mult, așa încât există oameni lipsiți de existență, ei au viață dar nu existență. Sau altfel spus: am fost odată în Bretagne, sunt acolo străvechi case fărâncate, cu o singură încăpere, unde familia trăia laolaltă cu vitele. Multe legende ne parvin de acolo, poezii și cîntece pe care le-au cântat oamenii aceia. Îmi imaginez că pentru cineva care a trăit într-o astfel de familie nu a existat viață și existență, ci doar o îngemănare a celor două laturi...

Sunt oameni în care arde o flacără, dogorește și se vede de la mare distanță. Se vede și la Bruno, și la Fini Straubinger, această puternică strălucire lăuntrică. Aceste două personaje ale mele posedă acea demnitate radicală, iar această radicalitate provine din faptul că cei doi au trecut prin grele suferințe. Poartă o aureolă: așa cum sfinții erau pâlășiți cu aureolă în evul mediu, tot așa văd eu astfel de oameni. Și întotdeauna îmi găsesc astfel de oameni. Ceea ce vreau să văd la cinema sunt oameni adevărați. Oameni cu care am de-a face, oameni în care vedem mult mai multe despre noi înșine decât în oricare alții. Ei sunt cei prin intermediul cărora trăim adevărate momente de iluminare. Pentru mine, Fini și Bruno și Steiner sunt veritabile pietre de hotar.

„Nu cred în diavol, cred însă în prostie“

Eu nu am învățat niciodată de la nimeni, și nici nu am fost niciodată la vreo facultate de cinematografie, sau asistentul cuiva. Întotdeauna am învățat numai din felul cum trebuie făcute lucrurile.

Nu am învățat niciodată din filmele bune, ci doar din cele nereușite. Dintr-un prim gest penibil, și anume din Herakles, am învățat mult, într-un mod cu totul radical. Găsesc că este bine că l-am făcut, pentru că începînd din acea clipă am știut ce și cum trebuie să fac...

Găinile mă sperie foarte mult. În Auch Zwerge haben klein angefangen (Și piticii au fost mici) acest lucru se vede foarte clar. Sunt primul care a arătat că găinile sînt niște ființe canibalice, înspăimîntătoare. Lucrul cel mai îngrozitor este să privești găinile în ochi: este prostia întruchipată care te fixează, moartea și prostia. Este cu atât mai înspăimîntător cu cît este o prostie absolut lipsită de temei. Eu nu cred în diavol, cred însă în prostie.

Am visat odată, acum cîțiva ani (eu nu visez aproape niciodată; psihologii susțin că visăm în fiecare noapte. Sunt dovada grăitoare și vie că nu este adevărat: visez, în cel mai bun caz, o dată sau de două ori pe an). Am visat atunci o biserică. Se mărita prietena mea cea mai bună. Toți din biserică mă urau, pentru că de fapt eu voiam să mă căsătoresc cu ea. Preotul îi citea fetei din catehism. Te opui forțelor malefice ale diavolului? Iar ea trebuia să răspundă conform ritualului: da, mă opun forțelor malefice ale diavolului. Apoi: tăgăduiești vicleșugurile diavolului? Iar ea trebuia să spună: da, tăgăduiesc vicleșugurile diavolului. În acel moment m-am apropiat din fundul bisericii, trecînd printre rînduri, iar oamenii mă priveau apropiindu-mă, și cu toții voiau să mă ucidă. M-am dus în față, am închis cartea și am răspuns în

locul fetei: Nu cred in diavol, cred doar in prostie. Toți au sărit în picioare și s-au năpustit după mine. Eu am fugit din biserică împreună cu mireasa...

Spațiul și ficțiunea

Aproape toate creațiile mele s-au născut astfel: un loc al acțiunii prinde viață, întâi este scena, apoi personajele și acțiunea propriu-zisă.

Așa a fost în Die bleispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreuz (Neasemuita apărare a cetății Deutschkreuz) și tot așa și în Lebenszeichen (Semne de viață). Odată, demult, am fost la Kos, aveam pe-atunci vreo 15 ani. Acolo își săvârșise bunicul meu opera vieții ca arheolog. Cam între 1901 și 1907, era încă tânăr, făcuse săpături acolo; abia mai tîrziu, la vîrsta de 70 de ani, și-a pierdut mințile, iar eu l-am cunoscut doar ca nebun.

Necunoscutul
(Hans Musäus) îl
învață pe Kaspar
Hauser (Bruno S.)
să-și scrie numele...



Bunicul acesta înseamnă foarte mult pentru mine, pentru că a avut un genial simț de orientare. De 800 de ani încoace, arheologii au făcut încontinuu săpături, căutînd dar negăsind acel Askleperion, iar el l-a descoperit. Ultimul supraviețuitor dintre cei care participă la săpături, turcul Ahmed, cel care apare în Semne de viață — este un sfînt — m-a condus pe un cîmp imens. Acolo săpaseră și alți arheologi în vreo zece locuri diferite, fără să fi găsit nimic. Din motive necunoscute, bunicul meu a început să sape în mijlocul cîmpului și a descoperit o baie din epoca romană tirzie. De ce săpase el tocmai acolo, în acel loc? Avusese un fel de viziune de ansamblu: cum a arătat poate locul odinioară și unde s-ar fi putut construi ceva. Avusese imaginație. Încă de tînră ajunsese profesor de filologie veche, un adevărat savant de cabinet, care a lăsat totul ballă peste noapte, și-a luat hîrlețul și a devenit arheolog.

Fiul mi l-am botezat după el, de altfel și după Ahmed. Sînt personaje deosebit de importante pentru mine. Pe fiul meu îl cheamă Rudolph Amos Ahmed, Amos după Amos Vogel, dar asta este altă poveste foarte lungă...

Și cel pe care îl fac acum (Herz aus Glas — Inimă de sticlă) pornește tot de la un loc pe care îl văzusem la vest de Irlanda, o stîncă, aievea unei piramide care iese aproape 300 m din ocean, cea mai mare dramă imaginabilă în natură. Valurile se sparg la o înălțime de 30, 40 m în susul stîncii. Deasupra este ceață și abur și un plătou în pantă.

Acum 1300 de ani, cîțiva călugări au construit pe acest platou dramatic niște chilii ca niște igluri. Hîas are viziunea unui bărbat care stă acolo sus. Este cam ultimul loc pe ultimul fîrm, unde mai trăiesc oameni și la care nu a pătruns încă vestea că pămîntul este rotund. Cei cîțiva locuitori încă mai cred că pămîntul este un disc neled, care se termină undeva în ocean într-o prăpastie. Ani de zile, bărbatul privește extaziat spre larg. Îl arăt în prim plan, privește extaziat în larg. După ani și ani i se alătură un al doilea bărbat, împreună privesc extaziați marea. După alți doi ani, li se alătură alți doi bărbați și privesc ani în șir spre larg. Într-o zi se hotărăsc să încerce înimaginați, ultimul lucru posibil, își iau o barcă și vislesc spre larg. Cîteva femei îndurate își frîng mîinile, apar patru muzicanți și cîntă sus pe stîncă „Valurile mării de la Vigo”, o compoziție din 1270, în care sînt cîntate valurile și acea prăpastie învăluită în mister, cîntă o voce de castrat, iar ceilalți o acompaniază. În ultima imagine se vede oceanul întunecat de nori joși și grei, valurile prelungi, marea plumburie, iar cei patru vislesc spre larg. Așa se termină filmul...

Filmul nu arată nicidecum realitatea, de fapt nici unul din filmele mele nu arată realitatea, ci mai degrabă realitatea viselor. Întîlnesc atîția care se plîng că un film sau altul nu are nimic de-a face cu realitatea. Un exemplu foarte simplu: de ce au femeile din Aguirre la sfîrșit, cînd totul putrezește și decade, rochii albe de frumoase. Își bat capul cu asemenea lucru și se enervează. Eu cred că adevărata forță a filmului constă tocmai în faptul că lucrează cu realitatea viselor...

Cronicile imaginarului

Mă gîndesc la forța de supraviețuire și la faptul că filmele sînt adevărate cronici a ceea ce, de fapt, reprezintă starea noastră de spirit. Vizionînd astăzi filme muzicale din anii '30, știm că sînt o veridică cronică a celui timp. Aflăm prin ele cum erau pe atunci oamenii în S.U.A., prin ele și nu prin istoriografi, nici din ziare scoase la iveală din arhive, din nimic asemănător; acele filme, însă, reprezintă cronică cea mai convingătoare a ceea ce constituia starea de spirit a acelor oameni. Filmele care încearcă într-o altă de mare măsură să surprindă viața, nu posedă o astfel de forță...

Această tentativă nu este potrivită filmului. (Filmele documentare sînt altceva, eu mă refer acum la cele artistice). Am acest sentiment, și este deosebit de intens, poate și din simplul motiv că filmele mele sînt orientate în această direcție. Spun asta ca autoapărare. Cred că această forță de supraviețuire reprezintă însăși esența filmului, nepuțin și categorisită nici pînă astăzi de academicieni; academicienii trec întru totul cu vederea fenomene ca benzi desenate și film — ambele dezvăluie stări spirituale, începînd de jos de tot, din mahalale și iarmaroace — iar apoi încearcă să le analizeze și să le prelucreze în mod academic, dar sînt încercări sortite eșecului. Acest lucru îmi dovedește că există într-adevăr viață reală, aici: în film...

„Consult“ la căpătîiul lui Kaspar Hauser, în casa profesorului Dauner (Walter Ladengast, Brigitte Mira, Willy Meyer-Fürst, Bruno S., Enno Patalas, Elis Pilgrim)

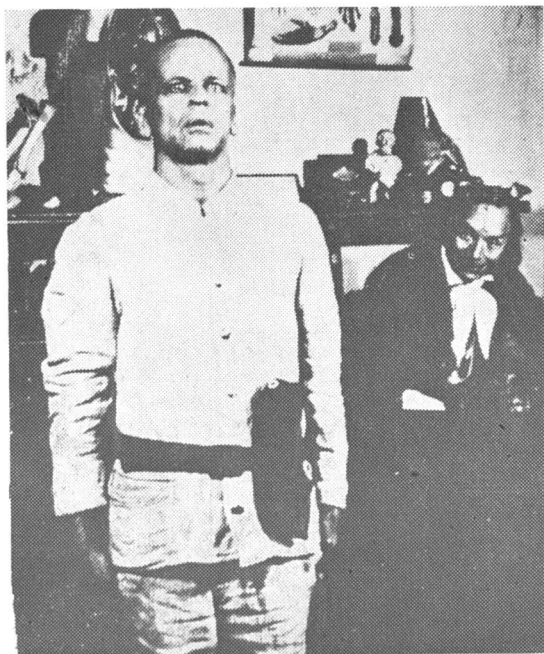


Împotrivirea radicală ca temă

În Letzte Worte (Ultime cuvinte) răzbate un fel de pre-narațiune, că există o insulă părăsită, decăzută, unde odinioară trăiseră leproși, și că insula a fost apoi evacuată; un singur bărbat a rămas acolo, care își pierde mințile și refuză să părăsească insula, este pus apoi sub tutelă și poliția îl duce cu forța pe șarm, într-o viață așa zis decentă și ordonată; de atunci el refuză să vorbească și iese numai noaptea ca să cînte la liră. Asta răzbate cit de cit. Narațiunea propriu-zisă, însă, nu se povestește, există doar... reflecții... și repetiții de-a dreptul constringătoare. În locul argumentației apare acca inevitabilă incremenire în repetări. De exemplu bărbatul care povestește despre urma lăsată de ullaumul turc, el povestește istoria ullaumului turc, care a sărit de pe o stîncă în mare lăsînd o urmă pe stîncă, iar în acel loc grecii ar fi construit o capelă. Nici nu a terminat bine de povestit, că o ia de la capăt, aceeași poveste, și cum o termină, o povestește a treia oară.

Actorul preferat al lui Herzog:

Klaus Kinski ... în soldatul Woyzeck din
Woyzeck (1979)





... don Lope de Aguirre (Aguirre, Minia lui Dumnezeu 1972)

8

Din această constrângere, din acest chin, răzbate ceva din ceea ce îl alcătuiește. Acest bărbat care cîntă la liră îmi este foarte apropiat, mă fascinează. Toluși, el vorbește pe deplin normal, este un om normal, care nu este nici nebun, nici mul, dar care repetă minule în șir : „Nu, nu scot nici un cuvînt. Nu spun nimic. Dacă îmi spuneți acum să spun nu, nu voi spune nici măcar altul” ; minule în șir repetă că nu va scoate nici un cuvînt...

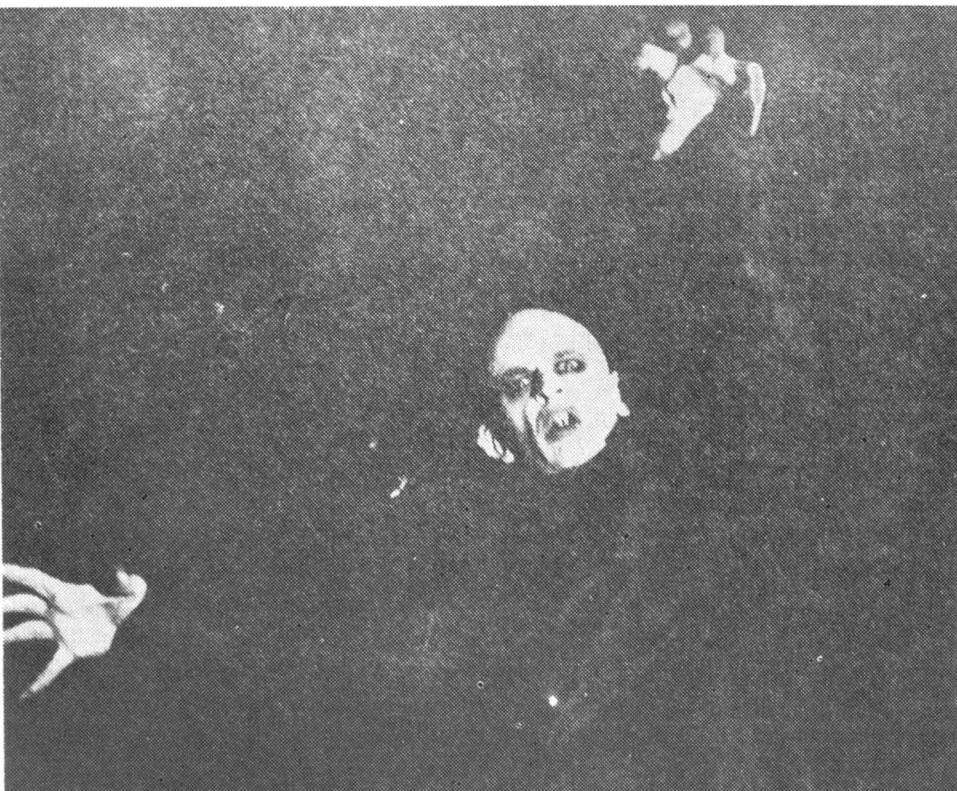
Am încercat să mă gîndesc : împotrivire, eșecul radical... ca în Lebenszeichen. Se pare că mă rezum la astfel de teme. De fiecare dată mă surprinde faptul că alți cinești dispun de o varietate de teme, și își pot alege un scenariu sau altul pentru filmare. Eu niciodată nu am avut posibilitatea să fac un lucru sau altul, ci doar unul anume. Ulterior îmi dau seama că există o temă comună...

La fel și cu personajele. După terminare îmi dau seama cel mai bine, dar totodată știu că personajele au foarte mult ceva comun. De aceea am și adunat întreaga familie în Jeder für sich und Gott gegen alle (Fiecare pentru sine și Dumnezeu

împotriva tuturor): apare cel mai mic pitic din filmul piticilor, un personaj din Aguirre și anume indianul, Waller Steiner din filmul cu schiorul, iar pianistul din Lebenszeichen (Semne de viață), care este în același timp și compozitorul muzicii din Aguirre, apare tot ca pianist. Familia este reunită.

În Aguirre, personajul cheie nu este doar Kinski, ci și acel debil mintal care cîntă la flaut. Aname acestui bărbat îi este dedicat filmul, pe aici pușini cunosc acest amănunt. Era un cerșetor, debitul mintal, pe care l-am întâlnit în Peru, în piața din Cuzco. Vîndea soarfeci și cînta la flaut, acompaniindu-se la o cutie din tablă. Era complet

Klaus Kinski în *Nosferatu — Phantom der Nacht* (1979)



debil mintal, nici propriul lui nume nu și-l cunoștea, de aceea toți îi spuneau „hombre-cito“, „omulețul“. M-a fascinat într-atît încît i-am spus că aș vrea să-l am în film, că dacă ar vrea să vină cu noi, ar putea cîștiga alțișia banii cum nu ar cîștiga din cerșii nici în zece ani. Mi-a spus că nu, nu putea, nu avea voie, căci dacă nu mai cinla, mureau oamenii. În fiecare zi am încercat să-l conving, dar nu aveam nici o șansă. Într-o bună zi, însă, a venit la mine foarte bucuros și a spus da: indienii care pleacă pe el și nimeni nu voia să doarmă pe plută în hamacul de lingă el. Era ca un sfînt, un tip minunat. Întotdeauna purta trei pulovere de lînă de alpaca, și nu voia să le scoată nici măcar în jungla toridă. De fiecare dată am încercat să-l conving să-și dezbrace puloverele, trebuia s-o facă pentru filmări. Da, făcea el, ar putea să i le fure careva. I-am dat o pungă de plastic în care și le-a pus și le-a îngropat undeva în junglă, nemaigăsindu-le după aceea. Întreaga echipă fu nevoită să caute și să răscolească pămîntul, ceea ce nu a fost rău.

După filmări l-am văzut la Cuzco, cerșea din nou în piață. În locul puloverelor purta trei sacouri. L-am întrebat: „Hombrecito, de ce porți trei sacouri unul peste altul? — de mull mă interesează acest lucru.“ Mi-a răspuns că ar fi un leac împotriva suflului spurcat al oamenilor...

«Sînt împotriva psihologiei»

Am ceva împotriva idioților și, bineînțeles, împotriva psihologiei, pentru că prea își ia nasul la purtare, de parcă ar fi o disciplină consacrată cu istoria sau medicina. Fondul ei de cunoștințe, însă, nu este mai mare decît cel al chirurgiei crantene, de pildă, în perioada medie a faraonilor. A doua obiecție împotriva ei este frivolitatea, acel instinct încă nesigur pentru ce trebuie și ce poate fi făcut cu oamenii, astfel de oameni care se ocupă prea mult de propria persoană devenind „nelocuibili“ și de nesuportat, în sensul în care o cameră devine nelocuibilă, adică odioasă, o adevărată arătare, atunci cînd este iluminată cu tuburi de neon pînă și sub pat și pînă în ultimele ei unghere, atunci eu nu mai pot locui într-o asemenea cameră, devine de nelocuit. Astfel de oameni „nelocuibili“ există cu duimul, și asta a pricinuit tocmai psihologia.

Totuși nu este în exclusivitate vina psihologiei. Totul începe în momentul în care primii oameni se privesc în oglindă. Așa cum luarea de singe a dovedit, timp de secole, neajutorarea medicinei, acest gest a devenit acum simptomul neajutorării noastre, un adevărat document al nepuținței de a ajunge cu sine la liman și de a trăi o existență decentă.

Nu pot suferi deloc filmele psihologice, este tocmai ce nu pot suferi la Bergman, acest element parabolic, acest chin psihologic.

Fata Morgana

Începusem Fata Morgana cu mull înainte de Auch Zwerge haben klein angefangen (Și pilicii au fost mici) — dar l-am terminat abia după el — mai întîi în Uganda și Kenia, și anume în timp ce turnam Fliegende Ärzte (Medicii zburători). Voiam să filmăm neapărat cu John Okello. Acest Okello era un bărbat originar din Uganda, o figură nemaipomenită, care în 1964, a făcut revoluția din Zanzibar, a fost izgonit după cîteva luni, și colindă de atunci Africa de est, încercînd să elibereze Rodezia, Mozambic și Africa de Sud, azi neavînd decît trei aderenți. Cu el am vrut să filmăm,

dar tocmai atunci se afla la inchisoare. Acest Okello finuse din avion niște discursuri nemaiauzite. A survolat Zanzibarul — singur s-a proclamat feldmareșal, am corespundat cu el, iar antetul scrisorilor era „fieldmarshall“ —, înaintea aterizării și-a conectat stația de bord cu cea de radio de pe sol și a ținut astfel de discursuri scurte: „Cine fură chiar și o bucată de săpun, va fi înlemnițat pentru 216 ani“. Ceva din el a pătruns desigur în figura lui Aguirre.

Pentru Fata Morgana avusesem inițial un scenariu, un fel de science fiction — asta se mai simte și acum — despre echipajul unei nave spațiale care ajunge pe o planetă stranie, însemnând tot ceea ce întâlnesc acolo — noi știm, bineînțeles, că este vorba de

„NEBUNIA“ LUI FITZCARRALDO: UN VAPOR TRECE MUNTELE

Klaus Kinski îndrăgostitul de operă
din *Fitzcarraldo* (1982)

Planul topografic al zonei de operații

Fitzcarraldo de Werner Herzog (1982): băștinașii peruvieni relansează la apă vaporul care va aduce opera lirică în „jungla verde“.

În plină ascensiune

Prea devreme pentru a se striga „victorie!“

Insolitul amfibiu își scoate capul de după culme

Printre spectatorii entuziaști, Molly (Claudia Cardinale), prietena și finanțatoarea aventurii



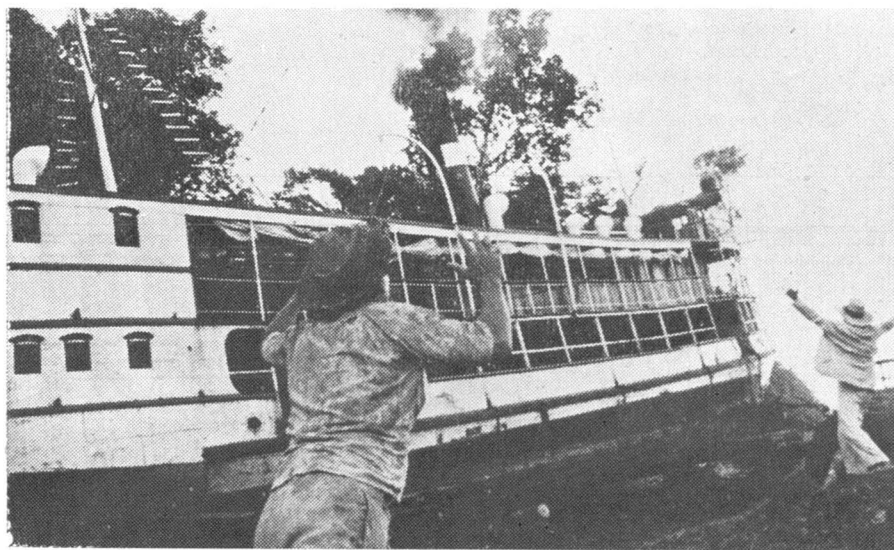
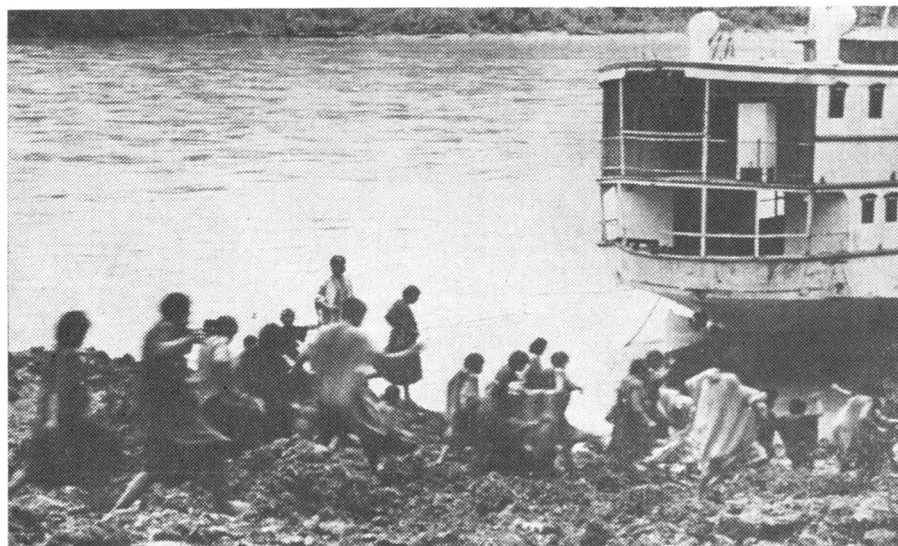


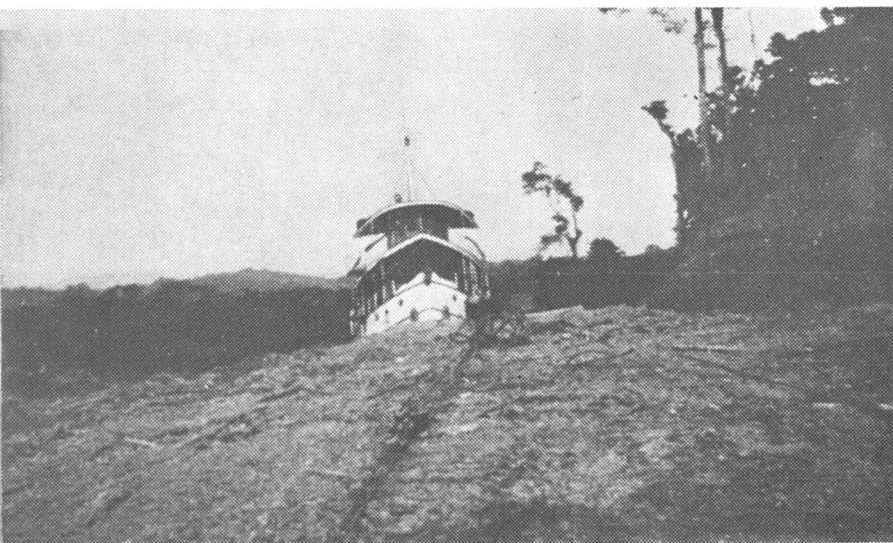
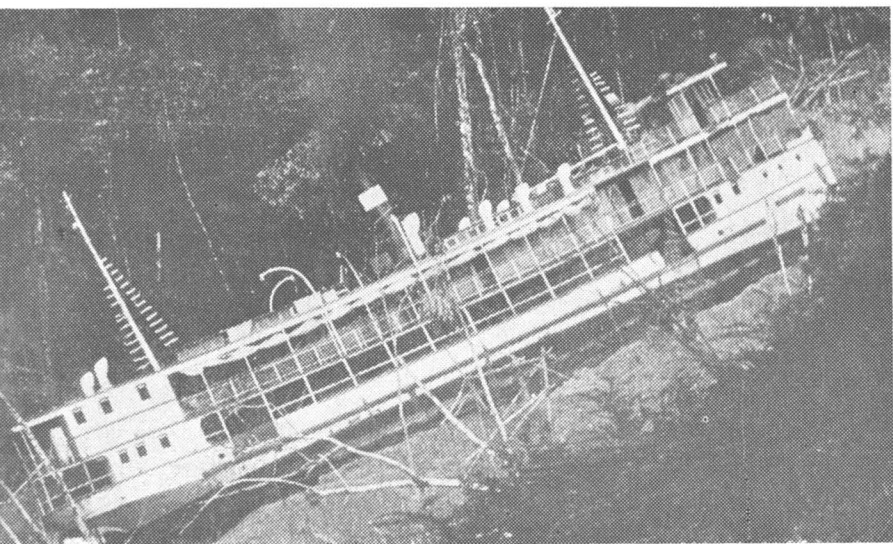
pământul nostru. Apar ființe care văd pentru prima oară un copac, un munte, un om. Acest film simbolizează acea dezmeticire și mirare originară. Nici Kaspar, nici acel sentiment de uimă dezmeticire, acea primă privire asupra lucrurilor, procese deosebit de dureroase de altfel, nu ar fi putut fi concepute fără acest film. Filmul este tentativa unui nou mod de a privi, tentativa de a înțelege oamenii într-un nou mod... acestea sînt secvențele de vis din Kaspar, sînt viziunile din filmul la care lucrez acum (Herz aus Glas — Inima de sticlă).

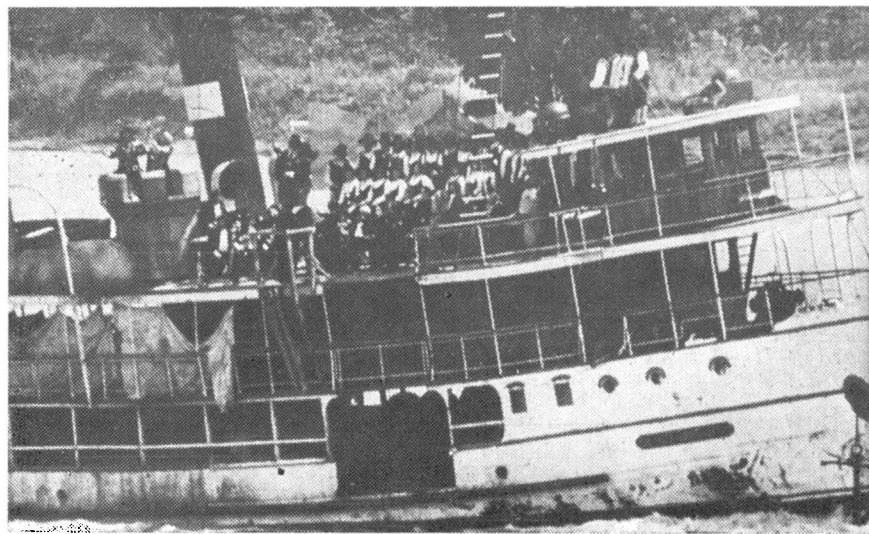
La scurt timp după ce m-am întors din Africa, am turnat filmul cu piticii, pentru care această preistorie este importantă; astfel, filmul a devenit alt de radical, alt de nud în exprimare. Celelalte sînt mult mai discrete și decente, aici, însă, totul se strigă în gura mare. De aceea spun mereu să se dea drumul la sonor, filmul trebuie să se răstească la spectator, el nu are valoare nici pe jumătate, dacă nu este destul de tare. Țin foarte mult la format, 1:1,66, și sonorul să fie la maximum...

Piticii îi văzusem tot timpul în fața ochilor. Este legat și de ceea ce se spune mereu: prezentare de oameni, ce sîntem noi de fapt, căci întotdeauna există acea căutare, la Kaspar, în Land des Schweigens und der Dunkelheit (Țara tăcerii și a întunericului) chiar și la Aguirre și Stroszek, sînt figuri prin care încerc să ating acea esență ce ne alcătuiește pe noi și perceperea noastră. Îmi dau seama ceea ce sîntem. Hohotele celui mai mic pitic de la sfîrșitul filmului — hohote care durează minute întregi — hohote în general, altele nu există. Așa cum există oțel și esență de oțel, tot așa acești pitici reprezintă esența de om, forma lui concentrată. Datorită tăriei acestui concentrat, vedem mai limpede conturul a ceea ce sîntem... Da, cred că încerc în toate filmele mele să aflu ce sîntem, ce se ascunde în noi. Kaspar Hauser este un exemplu clasic, și Land des Schweigens und der Dunkelheit (Țara tăcerii și a întunericului) este un exemplu clasic, ca și filmul pe care îl fac acum, și anume pentru că personajele joacă în stare de hipnoză. Fac asta într-un mod cu totul nespectaculos, niciodată nu am exploatat această stare, ci operez cu mare băgare de seamă. Toluși se poate observa o intensificare într-o anumită direcție, care, pînă acum, nu mi se păruse vizibilă într-o măsură altă de evidentă și densă. Nu știu nici eu ce va ieși pînă la urmă, încă mai bijbi, mai caut. Dar am convingerea că este un pas înainte spre ceea ce caut, dintr-un alt unghi, evident. Ca și în filmul cu piticii, m-am furișat dintr-o altă parte, încercînd să trec într-un fel obstacolul. Nu faptul că există pitici este important, ci faptul că grozăviile sînt altă de mari, adică, piticii sînt înconjurați de mîrfuri de consum, de exemplu scaune, mese, mașini sau orice altceva. Este o lume în care obiectele devin autonome și monstruoase. Nu lilipulanti sînt monștrii, ci o clanță sau un scaun, toate supradimensionate. Așa se explică și această furie oarbă de distruge împotriva obiectelor. De fapt, oamenii nu își fac nici un rău, violența lor fiind îndreptată împotriva obiectelor, pereților, ritualurilor educaționale, a manierelor alese de la masă...

Una dintre melodii este muzică populară din Insulele Canare, am modificat-o însă foarte mult, am renunțat la parlea orchestrală, am modificat puțin și textul. Mi-am ales o fetiță de 13 ani, și am înregistrat împreună muzica într-o splendidă peșteră. Am plătit-o destul de bine, dar i-am spus: „Trebuie să-ți dai și sufletul țipînd. Sufletul tău trebuie să zboare la 95 km de tine, altă de tare trebuie să cinți”. Cealaltă, coralurile, provin de la filmările pentru Fata Morgana. Pe Coasta de Fildeş trăiește un om care spune despre sine că este Mesia, face minuni și ține predici într-o lagună de pescari, iar acest bărbat are acolo un adevărat stal bisericesc în miniatură. Pescarii au construit o imensă catedrală pe nisip, în care au loc 4—5000 de oameni. Duminicile se adună acolo și cîntă coraluri, iar noi i-am înregistrat, pentru că m-am gîndit de atunci că asta va fi muzica pentru filmul cu piticii...







Există și o furie religioasă în Fata Morgana. Se poate urmări clar acest lucru în biografia mea, prin acea fază profund religioasă prin care am trecut, convertirea mea la catolicism, apoi profunda aversiune față de Dumnezeu. Astfel de probleme m-au frământat mult mai mult decît pe alții de vîrsta mea. Este vorba și de o furie îndreptată împotriva acestui nonsens al universului, împotriva greșelilor și a neajunsurilor preexistente...

Experiența limitei

Un alt film, Massnahmen gegen Fanatiker (Măsuri împotriva fanaticilor), m-a ajutat să descopăr multe despre oameni puși în situații de maximă tensiune. Tensiunea se datorează aici în primul rînd faptului că sînt figuri de seamă și, deci, se simt ca atare, și în al doilea rînd pentru că sînt puși sub tensiunea unor acte de extremă idioțenie. Dintr-o dată transpare ceva despre ei...! Ca atunci cînd fizicienii, încercînd să afle ceva despre anumite aliaje, fac experimente cu diferite materiale pe care le expun la căldură, tensiune sau radiație excesivă, sau așa ceva...

De fapt, se întîmplă în toate filmele mele, ca oamenii (poate și actorii) să fie ținuti sub tensiune, adică să fie examinați și sondați în condiții extreme... Așa l-am realizat pe Kaspar. Îmi amintesc un episod cu acel fiu de țăran, care a trăit timp de cinci ani în grajd, laolaltă cu vitele și care acum pipăie copacul. Este o scenă la care m-am gîndit: asta nu avem voie să filmăm, nu ne putem apropia, trebuie să rămînă nefilmat. Apoi am spus „Toluși“!

Și tot așa îl realizez pe cel prezent (Herz aus Glas): nu putem anticipa comportarea nimănui sub hipnoză, nu putem anticipa ce răbufnește din el, cum se mișcă, cum vorbește, cu ajutorul căror sugestii și în ce direcții se poate stiliza, ce se poate descoperi din ființa sa lăuntrică, ascunsă vederii...

La drept vorbind, Kaspar Hauser începe cu mine insumi. Întotdeauna există legături puternice între mine și personajele mele principale. Kaspar mi se pare ca propria-mi existență... Lebenszeichen a fost ca o prelucrare a tinereții mele. Cu cit înainte cu filmatul — și acest lucru este o evoluție la mine —, cu atît mai mult devine viață nemijlocită, viață filmată nemijlocit și pe loc. Nu mai este vorba aici de ceea ce am trăit și de ceea ce îmi alcătuiesc fascinațiile, adunate și prelucrate în film... Prietenii care mă cunosc relativ bine și mi-au văzut toate filmele, mă identifică cel mai mult cu acest film, în el mă regăsesc cel mai bine. De aici și această delașare cam dură și încăpățînată, pe care o adopt în film...

Discontinuitatea unei tradiții

Filmul despre Kaspar Hauser, pe care unii îl socot a fi primul meu film „cu adevărat german“, este dedicat Lottei Eisner. Este un amănunt foarte important pentru că se realizează o punte de legătură cu ceea ce fusese filmul legitim german în anii 20 și 30, cu Murnau, Lang, Pabst și alții... deși o tradiție în acest sens nu există, este total întrerupută. Cu toții am început de la zero, fără nici un fel de tradiție. Poate este bine, că toți tinerii și-au început activitatea fără rădăcini în istorie. Următorul lucru îmi este important: există din nou o legitimă cultură germană. Persoana care a consfințit și a legalizat acest lucru, așa cum Papa încorona pe vremuri împăratul, este, în cazul nostru, Lotte Eisner. Dacă ea spune „da, sînteți legitimi“, atunci sîntem cu adevărat legitimi, și nimeni nu ne poate contesta această calitate.

În românește de CARMEN PUCHIANU

Wolfgang Limmer

Erweiterte
und aktualisierte
Neuaufgabe

Rainer
Werner

Fassbinder

Filmmacher



UN BALZAC AL GERMANILOR

SPIEGEL-BUCH

Rowohlt

ALBERTO MORAVIA

...despre Fassbinder și despre Noul Film German

Cred că în cazul lui Fassbinder a existat o identitate între viață și artă. Când spun asta mă gîndesc la ceva ce are de a face cu psihanaliza: ceea ce ne împiedică, tot timpul, să ne exprimăm, nu e lipsa de inspirație, și nici absența unor lucruri de spus (toți avem lucruri de spus), ci ceea ce se numește „cuirasă caracterială“, adică Eul fiecăruia dintre noi, care se opune exprimării inconștientului. Problema creativității este, prin urmare, aceea de a înlătura aceste cuirase caracteriale și, odată cu ele, tot ceea ce ne face sociali, integrați, respectuoși față de convențiile comunitare, inhibați, timorași. Dacă reușim să sfărîmăm această cuirasă caracterială, inconștientul se revarsă cu violență, filtrat de cultura propriei țări, a propriei societăți.

Îmi închipui că la Fassbinder, această eliberare de cuirasa caracterială a fost precoce și foarte intensă, datorită și faptului că s-a format într-o perioadă a istoriei germane în care aceste cuirase fuseseră șubrezite. Au mai existat asemenea cazuri, și de fiecare dată am constatat această capacitate de depășire a limitelor Eului și de contopire cu magma vieții. Poate să pară rezultatul unei improvizații, dar, în realitate, e vorba de o melodă, care se folosește și de practici ca acelea ale drogurilor, ale jescdeului, ale indifferenței față de faptele financiare etc. Sint tot altele „tehnici“ pentru a determina inconștientul să se exprime ...

... Originalitatea profundă a cinematografului german de după război constă în aceasta: în fața mășivelor și extrem de ambiguelor fapte istorice, greu de înfrunțat, precum nazismul și întimplările care i-au urmat, Fassbinder și mulți alți regi-zori germani au preferat să se plaseze ori cu mult deasupra lucrurilor, ori cu mult sub ele: mult „deasupra“, în sensul recurgerii la emblematic, la simbolic, la metaforic; „dedesubt“, într-un sens existențial, care a fost faptul cel mai genial dintre toate. Ca să dau un exemplu, mie mi se pare să încercarea de a aborda „direct“ un fenomen ca acela al terorismului nu poate duce la nimic viabil, deoarece e vorba de istorie în curs de desfășurare; aceasta a fost greșeala neorealismului italian: de a crede că poate să facă realism istoricizant pe un fenomen în curs. Germanii au înțeles, sau au intuit, datorită și nenorocirilor lor istorice, că singurul mod de a aborda situația Germaniei era cel existențial: faptele a ceea ce, cîndva, se numea disoluția moravurilor, sint existențiale, nu se mai proiectează pe ceea ce ar putea fi definit ca ideal al existenței, idealul celășenesc. Un drogat, de exemplu, e un om sub acest ideal, dar se află la locul său în existența însăși. Într-un asemenea sens, cinematograful german a dat o mare lecție cinematografului din întreaga lume, abandonînd o parte din acele

Günter Lamprecht și Rainer Werner Fassbinder într-o pauză a filmărilor la *Berlin Alexanderplatz* (1979/1980), serial TV în 13 episoade și un epilog, adaptare a romanului lui Alfred Döblin



idealuri care nu mai erau practicabile. Regizorii germani au înțeles că trebuie să aplice tehnica Tao: în Tao se spune că dacă vine o furtună, stejarul va fi doborât, în timp ce firul de iarbă se apleacă, întâi, și apoi se înalță la loc. Au „trăit” pustiul actual și ne-au oferit o dare de seamă asupra acestei „trăiri” ...]

... Romanul și cinematograful în Germania occidentală: nu mi se par același lucru. Există un romancier ca Handke, foarte rarefiat, în fond sentimental, pe urmă mai există un autor foarte diferit, ca Günter Grass... Eu găsesc, totuși, că cinematograful e superior. Unele filme ale lui Herzog, Wenders, Schlöndorff, Fassbinder, Kluge, mi-au dat, efectiv, impresia că abordează problemele importante ale existenței umane, prin prisma unei culturi internaționale. Ceea ce, dealtfel, este tocmai ceea ce trebuie făcut. Cinematograful lui Fassbinder nu a fost singurul care a exprimat situația identității germane. Mie îmi plac mult filmele lui Wenders ...

... În ceea ce privește celălalt mare anotimp al cinematografului german, cel de după primul război mondial, aş spune că era un cinematograf foarte diferit, legat

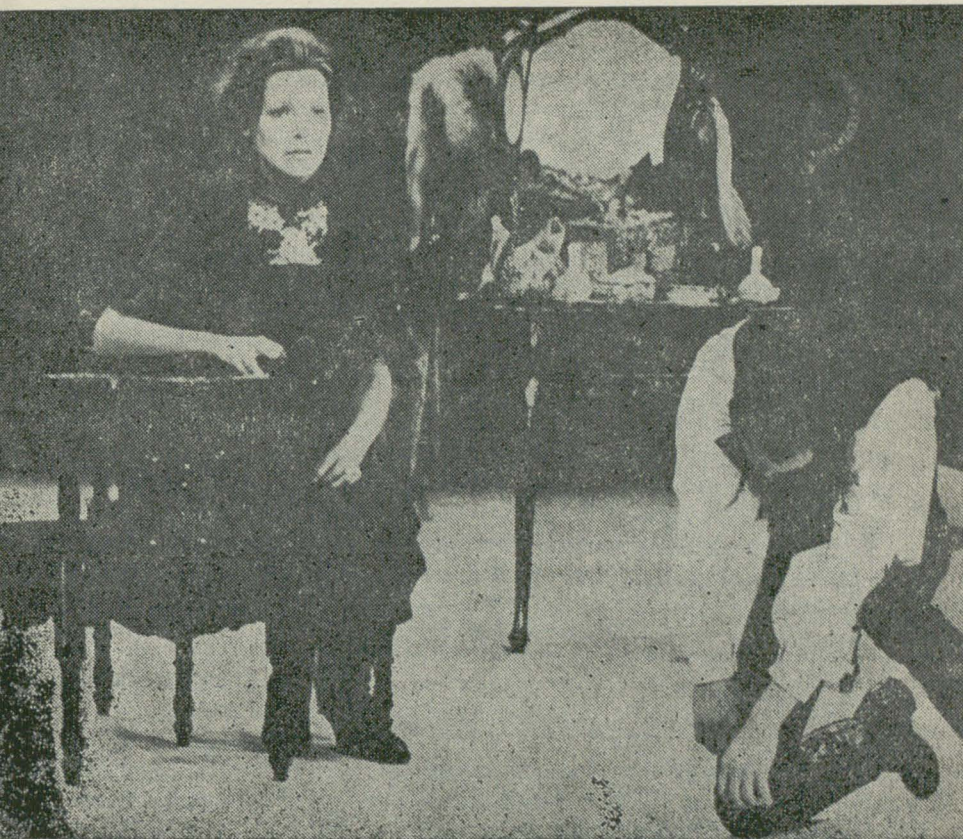
de expresionism. În Fassbinder există mai multă libertate decît în expresionism. Lumea lui Fassbinder e o lume mult mai haotică decît cea de după primul război. După primul război mondial existau, de o parte, artistul, emarginalul, clownul, și, de cealaltă, societatea. Era o contradicție netă. Societatea wilhelmină era încă o societate foarte solidă (în Îngerul albastru, profesorul Unrat moare pe catedra clasei sale). Existențialismul nu are asemenea contradicții: opoziția dintre individ și societate, prezentă în cinematograful de după primul război, a și dispărut, de altminteri ...

... Dacă în filmele lui Fassbinder adeseori personajele dominante sînt cele feminine, nu se poate spune că el nu a creat și admirabile personaje masculine, ca, de pildă, Ali din Frica mănîncă sufletul. Apelarea la figuri feminine se explică, după mine, prin faptul că femeia e mai puțin integrată de cît bărbatul, și, fiind mai puțin integrată, e mai sălbatică, e mai imprevizibilă, e mai poetică. Bărbatul e foarte osificat datorită faptului că a fost integrat timp de secole într-o cultură fundamental masculină.

*(Gînduri mărturisite la moartea lui R.W.
Fassbinder, în iunie 1982)*

În românește de FLORIAN POTRA

Cînd e oprimat, omul începe să se gîndească la sine: Geesche (Margit Carstensen) și Gottfried (Wolfgang Schenck) în *Libertate la Bremen* (1972)



RAINER WERNER FASSBINDER

LIBERTATE LA BREMEN

TRAGEDIE BURGHEZĂ

Punctul de plecare al lui Fassbinder e istoric: la începutul secolului trecut, tinăra soție a unui negustor din Bremen, „frumoasa Gesine“, își otrăvește pe rind consortul, copiii și încă alte câteva persoane, pînă la cifra de cincisprezece. Descoperită în 1831, este condamnată și desăpăținată în piața publică, în una dintre ultime execuții capitale din înfloritorul port hanseatic. Pe lingă aceste sumare înformații de cronică, autorul mai dispune de o sursă, de fapt un model literar-dramaturgic: Maria Magdalene, „tragedie burgheză“, în care Christian Friedrich Hebbel propune o analogă siluetă de tinăra femeie, Klara: pentru aceasta, „lumea e doar un loc al nefericirii și al apăsării, din cauza unui încremenit sistem burghez de valori ce interzice femeii posibilitatea de a-și trasa un propriu proiect de viață“. La rigoare, Fassbinder îl continuă, îl prelungește pe Hebbel, în sensul că Geesche din Bremer Freiheit nu se oprește doar la îndoiala perplexă a lui Meister Anton, din finalul Mariei Magdalene, nu se mulțumește cu punerea sub semnul întrebării a „vechilor orinduieli“, ci reacționează în fața propriei nefericiri, a propriei lipse de libertate: „Omul oprimat, silit să se închidă în sine, începe să se gindească la sine“. Spectacolul „originar“, montat pe o scenă din Bremen, începea, ca un fel de revelație a propriei individualități, prin cuvintele Geeschei: „Dar eu?“. În scenariul TV, în schimb, prima replică aparține lui Miltenberger, soțul dintii (cu o jumătate a feței roasă de sfrenție) și sugerează destul de persuasiv „limba lui Fassbinder“ (Fassbinder-Sprache), cu esențializările și stilizările sale, originalul mai oferind și sugestia unei scandări de proză ritmată.

N. Tr.

LIBERTATE LA BREMEN

Tragedie burgheză

Personaje:

GEESCHE GOTTFRIED, pînă la urmă patroană antreprenoare — MILTENBERGER, primul ei soț — TIMM, tatăl ei — MAMA — GOTTFRIED, cel de al doilea soț al Geeschei — ZIMMERMANN, un prieten — RUMPF, un prieten — JOHANN, fratele Geeschei — ROHM, un văr — LUISA MAUER, o prietenă — PĂRINTELE MARKUS

(Acțiunea se desfășoară la Bremen, în jurul anului 1820. Geesche, Millenberger. Copiii pling în culise)

MILTENBERGER: Ziare!... Cafea!... Șnaps!... Închide fereastra... Liniște!... Pline cu unt... Sare... „La 31 octombrie am însoțit la locul de veci pe scumpa noastră mamă Clara Mathilde Beez, născută Steinbacher, pe care bunul Dumnezeu...” Șnaps... Liniște!... Gălăgia asta mă omoară... Încă o cafea... „Drept urmare, decapitarea va avea loc vineri, 3 noiembrie 1814, în piața oborului...” Șnaps... Când zic șnaps, înțeleg sticla, nu doar o picătură... Prosit... O havană... Mda, foc... Ce căldură... Când o să am și eu o seară tihnită în casa asta?... Liniște!... Închide fereastra!... „O nouă apariție de fantome într-o clădire din Bremen”... Ah! Păi sigur, dacă nu încălzesc destul casele... Mereu se întâmplă lucruri ciudate în orașul ăsta... Pregătește-mi prafurile contra durerilor de cap, pentru la noapte... Liniște!... Medicamentul.

GEESCHE: Vreau să mă culc cu tine în pat. (El o privește; pauză lungă, plină de tensiune, apoi el pune ziarul la o parte, se ridică încet și se duce spre Geesche: pentru o clipă, avem senzația că vrea s-o îmbrățișeze, apoi o lovește cu sălbatică brutalitate, plină când ea cade jos, gemând; el rămâne în picioare lângă ea. Bătăi în ușă. Millenberger deschide ușa. Intră Gottfried, Zimmermann și Rumpf. Sînt teji turtă. Gottfried o vede pe Geesche și se apropie de ea.)

ZIMMERMANN: Frate, casa ta era în drumul nostru.

RUMPF: Și se găsește șnaps în casa asta, ba s-ar zice că se distilează chiar aici...

MILTENBERGER: Oricînd, pentru prietenii mei. Luați loc.

ZIMMERMANN: Nu ne lăsăm noi rugați de două ori. E așa de frig în seara asta, la Bremen.

GOTTFRIED: Și nevastă-ta? O văd aici, întinsă pe jos, că plînge...

MILTENBERGER: Nevastă-mea a avut o criză de slăbiciune. Geesche! Șnaps! (Geesche se ridică încet, schimbă o privire cu Gottfried și iese să aducă băutura)

RUMPF: Șezi, Michael Cristoph, șezi. Trebuie să sărbătorim sărbătorile, cînd ele se întîmplă.

ZIMMERMANN: Casa lui Leni Roșcata a fost închisă.

MILTENBERGER: Închisă?

RUMPF: Au descoperit că trei dintre femei erau ciumate.

MILTENBERGER: ...Ciumate?

RUMPF: Ciuma dragostei, Johann Gerhard.

MILTENBERGER: Ciumate... ce tot zicii! Și... care dintre ele?

ZIMMERMANN: Carmen.

MILTENBERGER: Nu.

ZIMMERMANN: Gesine.

MILTENBERGER: Nu.

ZIMMERMANN: Marliese Anngret.

MILTENBERGER: Nici.

RUMPF: Nici noi! Nici unul dintre noi!

ZIMMERMANN: Și totuși, pe ici-pe colo, cîte un cîstit cetățean din Bremen o să aibă un copil sifilitic. *(Toți rid deșănțat)*

MILTENBERGER: Geesche! *(Geesche intră grăbită: evident, și-a mai revenit un pic; servește șnapsul)* Du-te, ingenunchează și roagă-te pentru sănătatea tatălui copiilor tăi! *(Geesche se duce și ingenunchează în fața crucifixului și se roagă; ceilalți rid)*

ZIMMERMANN *(abia a încetat să ridă)*:

Un ins o înșfacă pe mama copiilor săi și o strînge de gît cu mîinile sale; bineînțeles, ei îi ies ochii din cap, dar el, către ea, rece: „Hei, femeie, ce te tot holbezi atîta?” *(Rid, dau de dușcă pahare pline cu șnaps)*.

MILTENBERGER: Unul stă în pat cu o femeie și-i mușcă o țîță. Apoi îi spune: „Să nu-mi spui mie că copilul e al meu, auzi!” „Care copil?” „Trebuie că ești borțoasă, îți curge laptele din sîn”. „Lapte? Da' de unde?... Din fericire nu era decît o bubă dulce!” *(Toți rid, mai puțin Gottfried)* Ar trebui să vedeți cum mă iubește nevastă-mea pe mine! Geesche! Vino-aici! Hai, dă-i drumul: spune-mi că mă iubești.

GEESCHE: Te iubesc.

MILTENBERGER: Ei, hai, spune-mi că îți-e un dor nebun de mine.

GEESCHE: Mi-e un... *(Fuge, el se ia după ea, o îmbrățișează, o sărută)*

MILTENBERGER: Ei?!

GEESCHE *(incet)*: Mi-e un dor nebun de tine. *(Toți rid, Geesche plînge)*

MILTENBERGER *(se așază la loc)*:

Asta zic și eu femele care știe cine îi e stăpînul! Du-te de mai adu șnaps! *(Geesche iese)* Asta-i o femeie care știe cum trebuie să se supună. Dar, a dracului să fie ea, femeia asta, la pat, e ca o iapă sălbatică. E făcută pentru un bărbat tare, ca mine. *(Geesche se întoarce, pune sticla pe masă; Miltenberger o prinde în brațe, o sărută; ea se apără pușin, el n-o lasă. Toți continuă să bea)*

RUMPF: Vineri are loc o execuție. Strașnic, momentul acela, cînd capul se...

ZIMMERMANN: Cîteodată, stînd culcat în pat, mă gîndesc: la ce s-o fi gîndind un criminal în clipa aceea, ce-o fi simțind el, ce... Poți să înnebunești!

GOTTFRIED: Acum mă duc acasă. A fost o zi lungă. *(Se ridică, ceilalți fac la fel)*

RUMPF: Bine. Pe mîine, Johann Gerhard. Munca, afacerile. Așa-l.

ZIMMERMANN: Să ne vedem cu bine la prima ocazie! (*Se despart, își iau rămas bun unul de la celălalt. Cei doi pleacă*)

MILTENBERGER: Geesche, vino aici! (*Ea nu se mișcă. El se îndreaptă clătintindu-se către ea. Ea încearcă să-l ocolească, el reușește totuși s-o înșface se lipește de ea, o pipăie. Ea e vădit scribită.*) Femeie, nu face pe nebuna: n-ai învățat nici până acum să știi cine poruncește în casa asta și cui i se cuvine să aibă inițiativa?

(*El o tirăște spre dormitor, o lovește și apoi o sărută. Schimbare de lumină*)

(*Intră Miltenberger; urlă și, la răstimpuri, plinge*)

MILTENBERGER: Ajutor! Ard!... Geesche! Geesche! (*Intră Geesche, se uită cu tristețe la soțul ei, care nu se mai poate ține în picioare de durere*) Ajută-mă! Cheamă un doctor! (*Geesche clatină încet din cap, se duce să ingenunecheze în fața crucifixului și cîntă*)

GEESCHE: Viața mea, adio, n-am să mai trudes,
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.

Pace pe vecie, dulce, nobil har,

o să am acolo totul oferit în dar!

Viața-i iad și smoală,

luptă, moarte, boală!

Cerul e iubire, pace-n fericire!

(*În timp ce Geesche cîntă, Miltenberger moare în țipete oribile, aproape animalice, rostind câteva cuvinte stîlcite.*)

MILTENBERGER: Geesche... doctorul... te iubesc... Geesche... tu poți...
Geesche... burta... burta mea... mor... (*Geesche se întoarce, își face semnul crucii în fața soțului mort, ingenunechează, se roagă în lucrare, și apoi scoate din scenă trupul lui Miltenberger, tirindu-l*)

(*Intră tatăl lui Geesche, Timm, în doliu; se plimbă înainte și înapoi, neliniștit.*)

TIMM: „Mult iubitul meu... Le dau de știre tuturor celor... Crucea morții...

Și așa, bunul Dumnezeu... Durere și lacrimi... aprindere de rinichi...”

Da capo... „În ziua întîia a...” Geesche! (*Intră Geesche, și ea îmbrăcată într-o rochie neagră*) Te lași așteptată, hai?

GEESCHE: Iartă-mă, tată.

TIMM: Șezi. (*Geesche se așează la masă, ia hirtie și toc cu cîlmară*)

„În ziua întîia a lunii acesteia... și-a încheiat viața pămîntească... iubitul și neuitatul meu soț...” (*Intră mama Geeschei; Geesche aleargă spre ea, se îmbrățișează; suspină amîndouă*) Șezi, Geesche. Înainte de orice, munca. (*Geesche se așează. Mama ei se lasă pe un scăunel și plînge în tăcere*) Unde am rămas?

GEESCHE: „...iubitul și neuitatul meu soț...”

TIMM: „Iubitul și neuitatul meu soț”, virgulă, „Johann Gerhard Milltenberger, la vîrsta, abia împlinită, de...” Cîți?

GEESCHE: Treizeci și trei.

TIMM: „La vîrsta abia împlinită de treizeci și trei de ani”, virgulă, „În... (numără)... și în cel de al optulea al fericitei noastre căsnicii”, virgulă, „binecuvîntată prin nașterea a patru copii”, virgulă, „dintre care doi îl așteaptă în cer”, virgulă, „răpus de o aprindere a rinichilor”, mda, punct. „În convinșerea”, deschide paranteza, „chiar și fără deosebite mărturii de împărtășire”, închide paranteza, „că toți cei”, virgulă, „care l-au cunoscut”, virgulă, „vor înțelege... durerea și lacrimile”, virgulă, „pe care eu”, virgulă, „dimpună cu cei care s-au bucurat mai îndeaproape de existența lui”, virgulă, „am...” Chiar, cum se zice?... Am adus prinos de pioșenie?... „Am adus prinos de pioșenie la mormîntul său”, virgulă, „adaug doar că...” Cum crezi că ai să duci prăvălia înainte?

GEESCHE: Am să-l rog pe Michael Cristoph Gottfried să-mi dea o mîna de ajutor, tată.

TIMM: E un bărbat cumsecade, Geesche, deocamdată merge. Pe urmă, fata mea, o să căutăm pe cineva care să-l înlocuiască definitiv. Unde am rămas?

GEESCHE: „Adaug doar că...”

TIMM: Da. „Adaug la acest anunț”, virgulă, „doar că afacerile răposatului vor fi îngrijite pe mai departe de către o persoană de încredere”, virgulă, „și că eu mă voi strădui”, virgulă, „să corespund așteptărilor acelor care”, virgulă, „îmi vor face cinstea binevoitoarelor lor comenzi”. Punct. „Geesche Maria Milltenberger”, virgulă, „născută Timm”.

GEESCHE: Oh, mamă! *(Se ridică brusc și aleargă spre mama sa. Se îmbrățișează. Tatăl verifică cele scrise de Geesche. Se aud bătăi în ușă. Tatăl deschide. Intră Gottfried, Zimmermann, Rumpf, doamna Mauer și, eventual, alte persoane, pentru a prezenta condoleanțe)*

MAUER: Geesche, biata de tine, scumpa mea!

GEESCHE: Luisa. *(Rumpf le întrerupe pe cele două femei, care se îmbrățișează)*

RUMPF: Stimată doamnă, permiteți-mi să-mi exprim întreaga prietenie, respectul și înțelegerea pe care le meritați.

GEESCHE: Mulțumesc, Rumpf, mulțumesc.

ZIMMERMANN: Și din partea mea: cele mai vii condoleanțe. *(Îi stringe mîna în tăcere)*

GOTTFRIED: Și ale mele... *(El îi stringe mîna fără să vorbească; se privesc în ochi)*

GEESCHE: O rugăminte, Gottfried: ați fi dispus să vă ocupați, cel puțin deocamdată, de afacerile soțului meu... vă rog.

GOTTFRIED: Am să fac ceea ce... Da, stimată doamnă, desigur. (*Se privesc
întă, ca preschimbați în piatră; loși, în afară de Geesche și Gottfried părăsesc scena.*)

GEESCHE: Te iubesc. (*Se îmbrățișează, se sărută*) Eu... te-am... așteptat
atita... Michael.
(*Schimbare de lumină*)

(*Aranjamentul decorului e mai mult sau mai puțin cel din scena inițială cu Geesche
și Millenberger*)

GOTTFRIED: Arthur, asta: e prea moale. Muncește prea puțin.

GEESCHE: E silitor.

GOTTFRIED: Silitor, da, Geesche, dar prea încet... Căfea... Și cînd cineva
e prea încet la treabă, Geesche, capul stăpînului e nevoit să se gîndească...
Liniște!... Să se gîndească, Geesche...

GEESCHE: Spune-mi: la ce te gîndești?

GOTTFRIED: Mă gîndesc că prăvălia asta trebuie mărită, în orice caz. Cine
nu e dispus să progreseze, se îndreaptă spre moarte, adică spre sfîrșit. Mă
gîndesc că o să angajăm un alt șelar. Arthur o să facă mai departe lucrurile
de calitate, pentru vechii și credincioșii clienți și cetățeni din Bremen, în
limp ce celălalt o să facă lucrurile mai lesnicioase, pentru clienții grăbiți,
aflați în trecere.

GEESCHE: Încă un șelar? O să trebuiască să-l plătim, Michael, să-i așternem
de dormit, să-i dăm de mîncare.

GOTTFRIED: Ia' ncearcă să te gîndești: dacă un șelar îți dă cît îți trebuie ca
să trăiești, doi șelari o să-ți dea cît îți trebuie să trăiești mai bine.

GEESCHE: Adevărat, dar...

GOTTFRIED: Nici un dar, nici un însă, Geesche, căci eu m-am gîndit și la greu-
tăți. Trebuie să ne înmulțim clientela, ca să avem o anumită siguranță, asta
e limpede. Cum, mai rămîne de văzut. E destul de ușor să facem socoteala
de cîte comenzi în plus avem nevoie, pentru ca să ne putem permite un al
doilea lucrător... Hirtiel... La ora actuală, comenzile sînt de cam 1000
de taleri pe lună, și dacă ne gîndim bine, sînt chiar prea multe pentru un
singur om. Chiria costă 200 de taleri, 250 de taleri lucrul, 50 de taleri mate-
rialul, iar nouă ne rămîn 500 de taleri pe lună. Pentru fiecare oră de lucru,
lui Arthur i se cuvin... 15 ore pe zi... înmulțit cu 26 de zile fac 390...
prin urmare, 65 de centime ora, iar pentru noi dublu, adică 130 de centime.
Ai înțeles?

GEESCHE: Aproape.

GOTTFRIED: S-o luăm de la început. Pentru fiecare oră de lucru, Arthur pri-
mește 65 de centime, iar tu 130. Dacă sînt doi lucrători, stăpînul plătește
130 de centime, în schimb cîștigă 260 de centime pe oră.

GEESCHE: E-atît de simplu. Minunat!

GOTTFRIED: Bărbatul tău a fost un prost. Ce nevoie ai, cînd dispui de un capital, să te pui tu însuși la treabă în atelier? Tot ce a economisit ca salariu plătit, l-a pierdut în sănătate... Căfea. (*Geesche se duce să-i aducă o căfea, i-o pune dinainte*) Ziarul... Liniște! (*Geesche îi aduce ziarul*)

GEESCHE: Te iubesc! (*Gottfried nu reacționează, ea se așează în spatele lui, îi mîngîie părul*)

GOTTFRIED: Te rog, Geesche. E încă lumină de zi. Să lăsăm dragostea pentru la noapte. (*Bălăi în ușă. Geesche se duce să deschidă. E mama ei. Se îmbrățișează, se sărută. Gottfried lasă ziarul la o parte, salută și pleacă*)

GEESCHE: La mulți ani, mamă: e ziua ta, astăzi.

MAMA: Geesche, Geesche...

GEESCHE: Mamă?

MAMA: Ce de necazuri am cu taică-tău, fata mea!

GEESCHE: Cu tata?

MAMA: Și cu mine însămi, căci acum mi-e greu să mă rog lui Dumnezeu. Am vorbit cu el și am luat vina asupra mea.

GEESCHE: Ce vină?

MAMA: Vina de a îngădui ca fata mea să trăiască împotriva bunelor moravuri.

GEESCHE: Mamă! (*Geesche încearcă s-o îmbrățișeze pe mama ei, care o dă la o parte*)

MAMA: Nu, Geesche: nu. Tu trăiești cu un bărbat fără binecuvîntarea sfințelor taine, la care un bun creștin nu poate să renunțe. Nu ești o mamă bună pentru copiii tăi, dacă nu-i cruți de rușinea asta.

GEESCHE: Ascultă-mă, mamă, te rog. Nu fac altceva decît să-mi urmez simțămintele. Îl iubesc și nu fac nimic rău.

MAMA: O femeie să spună despre un bărbat că... că...

GEESCHE: Îl iubește, mamă: nu-ți fie teamă să spui lucrurilor pe nume.

MAMA: Femeia trebuie să ucidă pînă și gîndul, dacă o încearcă din împlinire cumva, fata mea. Cînd erai atîtica, ți-am explicat de mii de ori cum trebuie să se poarte o femeie. Doar n-o să compari un cap de bărbat, cu capul tău!

GEESCHE (*strigă*): Nu-i adevărat! Mamă, ai greșit toată viața gîndind așa.

MAMA: Geesche, ceea ce spui tu e păcat.

GEESCHE: Nu, mamă. Ceea ce am de spus nu e păcat. Iubesc un bărbat și l-am iubit dintotdeauna.

MAMA: Geesche!

GEESCHE (*vorbește cu glas tare, cu tot mai multă intensitate*):

Îl iubesc, mamă, și nu-mi pasă de ceea ce vorbește lumea. Vreau să fiu călărită de bărbatul acesta! (*Mama continuă să strige: „Geesche, Geesche, încelează!”, fuge spre ușă, dar Geesche îi așine calea*) Ba nu, ai să rămîi aici și ai să mă

ascuți. Eu vreau un bărbat în patul meu, eu nu fac dragoste cu sfintele taine, fac dragoste cu brațele, cu umerii, cu picioarele, fac dragoste, mamă, cu...

MAMA: Geesche!

GEESCHE: Nu, mamă, ceea ce spunei voi nu mă privește pe mine. Eu am o voință a mea, mamă, mi-o cunosc și mă pricep s-o impun. Ce să-ți fac dacă ți-ai irosit toată viața pentru principii care nu erau ale tale! (*Lungă pauză*)

MAMA (*foarte calmă*):

Ai păcatul scris în frunte, Geesche: un tribunal ar hotărî că e erezie curată ceea ce ai spus.

GEESCHE: Mamă, așează-te aici lângă mine, am să-mi las capul în poala ta, și am să fiu din nou fetița ta de odinioară. Vino, mamă, te rog. (*Se așează amîndouă: Geesche își lasă capul în poala mamei-si*) Ascultă-mă, mamă: vrei ca fata ta să fie fericită, nu?

MAMA: Oh, Geesche, dar tu știi că fericirea nu poate veni decît de la bunul Dumnezeu. Numai cine ascultă poruncile pe care el ni le-a dat, are să fie fericit. Dar fericirea pe pămîntul ăsta e o piedică în calea fericirii veșnice, aceea de dincolo.

GEESCHE: Dar eu trăiesc acum, mamă. Cine poate să dea omului o certitudine pentru viața de după moarte?

MAMA: Văd că ești cu totul stăpînită de diavol, Geesche. Nu merită să discut cu un om fără Dumnezeu. (*Plinge. Geesche se ridică încet, se duce la crucifix, își face semnul crucii, se îndreaptă spre sobă*)

GEESCHE: Am făcut cafea. Am să-ți dau o ceașcă, mamă. (*Geesche îi oferă o ceașcă; nu vedem dacă pune ceva în cafea sau nu*)

MAMA: De ce, oare, chiar fata mea trebuie să fie fără Dumnezeu? Ce păcat am săvîrșit, ca să merit lucrul ăsta... (*Morfoleşte cuvintele din ultima frază, în timp ce bea cafeaua*) Mi se învîrte capul, acum mă duc acasă, să plîng. Și-am să vorbesc cu Dumnezeu, să nu se arate prea crud cu fetița mea, care-i ia numele în deșert. (*Bătrîna iese, plîngînd și clătîninindu-se. Geesche aruncă restul de cafea. Se duce la crucifix, ingenuchează și cîntă*)

GEESCHE: *Viața mea, adio, n-am să mai trudesc,
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.*

Pace pe vecie, dulce, nobil har o să am acolo, oferit în dar!
(*Intră în fugă tatăl Geeschei, foarte agitat*)

TIMM: Geesche, mama a murit. (*Geesche se răsuțește și apoi leșină. Tatăl o scoate cu grijă din scenă.*)

(*Schimbare de lumină.*)

(*Intră Gottfried, citește ziarul*)

GOTTFRIED: Liniște! M-am săturat pînă peste cap! Liniște! *(Întră Geesche. E îmbrăcată în negru. Alitudine foarte umilă. Gottfried se uită la ea. Ea se fe-
rește de privirea lui, se așează; plinge)* Tatăl tău e specialist în lucrurile
astea. Ia' ascultă: „În cea de a doua zi a lunii acesteia, cu ocazia zilei sale
de naștere, scumpa și iubită mea soție Geesche Margarethe Timm, năs-
cută Schaefers, și-a încheiat trudnica existență, victimă a unei aprinderi
de măruntaie“. Liniște!

GEESCHE: Michael!

GOTTFRIED: Ba da, așa serie, cum îți spun. Fir-ar să fie!

GEESCHE: Michael!

GOTTFRIED: „În vasta gamă a domesticelor mulțumiri am trăit cu ea timp
de 32 de ani, în fericita armonie a unei căsnicii senine, care a fost binecuvîn-
tată de nașterea a doi copii. Durerea pierderii sale mi-e tot pe atît de ne-
mîngîiată, pe cît de neînlocuit este ea pe acest pămînt. Numai credința în
pronia cerească și în perspectiva unei vieți mai bune poate da, de acum înainte,
un sens zilelor care mi-au mai rămas, și pe care le voi închina fiilor și nepo-
ților mei. Bremen. Johann Timm“. *(Ea se întoarce încet spre el, ridică ochii)*

GEESCHE: Ești în stare să-ți închipui viața mamei, Michael? Nu? Tata scrie
de „fericita armonie a unei căsnicii senine“. Oh, nu, ceea ce a avut mama
n-a fost niciodată fericire, niciînd, în toată viața ei. Fericirea la care se
gîndea mama e în împărăția cerurilor, pentru că aici, pe pămînt, a fost doar
animalul domestic al tatei, i s-a îngăduit să facă doar ceea ce el poruncește.
Singura ei libertate era să stea de vorbă cu Dumnezeu. Și asta se cheamă
căsnicie senină! A fost o ființă care n-a avut niciodată o voință proprie, care
ți citea dorințele pe frunte, pe care el o putea iubi sau ciomăgi după bunul
lui plac. I-a fost de folos tatei, și de-aceia zice că pentru el e o pierdere. N-a
fost viață, Michael, cea pe care a trăit-o mama. În asemenea cazuri, moar-
tea e un adevărat noroc pentru o ființă omenească.

GOTTFRIED: Pline și cafea... Gîndești prea mult pentru o femeie. O să te
doară capul, Geesche, ai să încărunești și are să ți se zblăcească fața mai
devreme. *(Ea se întoarce, îl privește țintă, îndelung. El e cufundat în lectura
ziarului)* Geesche.

GEESCHE: Da?

GOTTFRIED: Eu... nu vorbesc bucuros despre toate astea și știu că... În
sfîrșit... Am să mă duc să locuiesc din nou de unul singur, pe seama mea...
(Geesche duce mîna în dreptul inimii: e un gest care trece aproape neobservat.) Nu pot să suport gîlăgia copiilor, Geesche. Și nici să văd prin casă
copiii altuia. Am nevoie de o femeie care să aibă copii de la mine. Nu pot
să suport toate astea, Geesche. Am nevoie de o femeie tină, neștiutoare,

fără atluia gărgăuni în cap, înțelegi, care să fie bună și harnică. Am să-ț conduc mai departe atelierelor, desigur, cît o să ai nevoie, dar... (*Se uită la ea*) Mda.

GEESCHE (*pe un ton între isterie și rătăcire a simțurilor, cu o extraordinară intensitate*) Ai spus că mă iubești. De mai multe ori.

GOTTFRIED: Da, Geesche, dar...

GEESCHE: Nu! Tu zici că mă iubești, dar mai zici că nu poți suporta o mulțime de lucruri. Nu-i așa?

GOTTFRIED: Da, Geesche. Te iubesc. Iubesc felul tău pătimăș de-a fi, prețuiesc mintea pe care o ai, dar...

GEESCHE: Ce e mai important pe lumea asta decît iubirea? Găsești o persoană pe care o iubești: crezi că asta se întîmplă atît de des? Se întîmplă atît de rar, Michael, că te-apucă disperarea.

GOTTFRIED: Mersul lucrurilor pe lumea aceasta nu e statornicit de iubire. În asemenea împrejurări, femeia își pierde capul foarte ușor, și imediat.

GEESCHE: Nu, Michael: viața pe care o trăim e suportabilă numai dacă există un adăpost sigur. Iar adăpostul sigur pentru o femeie e bărbatul.

GOTTFRIED: Te stăpînește durerea, Geesche. Ai să vezi că o să-ți regăsești seninătatea.

GEESCHE: Ești un netrebnic. Oh, Doamne, cît ești de netrebnic!

GOTTFRIED: Crede-mă, nici o ciorbă încălzită nu face cît una proaspăt pregătită: niciodată!

GEESCHE (*cu simplitate*): Ai una proaspătă?

GOTTFRIED: Nu, Geesche. Am să mă uit împrejur, am să cunosc mai multe fete, am să le cîntăresc. Pe aceea care o să mi se pară că e mai ușor de dobîndit, pe aceea am s-o dau la o parte. (*Geesche își încolăcește brațele în jurul gîtului lui; el o mîngîie*) Liniștește-te. Și tu ai să-ți ai partea ta de noroc. Ai bani și o întreprindere ca zestre. Crede-mă, astea sînt lucruri care atrag... Întreprinderea merge strună, produce cîștiguri foarte bune, poate fi lărgită, Geesche! Are să se găsească un bărbat care să dea un rost și vieții tale.

GEESCHE: Eu te iubesc pe tine. Iubesc minile tale, vreau să fiu mîngiată de tine. Vreau să te simt în mine, am nevoie de iubirea ta pătimășă. Numai gîndul că pleci de la mine, îmi dă dureri îngrozitoare. Ai încercat vreodată durerea care-ți strînge pîntecele în clește, în clipele de deznădejde? Niciodată? Trebuie s-o cunoști, te face să vezi altfel — multe lucruri. (*Pauză*) Nu mă părăsi.

GOTTFRIED: Uite, Geesche, eu am nevoie de un alt fel de viață. Eu sînt bărbat, și bărbatul are nevoi și pretenții pe care femeia nu poate să le înțeleagă. Nu poți să înțelegi dorința de-a avea propriul tău copil?

- GEESCHE: Dar și noi putem să avem copiii noștri! Sîntem puiosi amîndoi. Ce ne împiedică să avem un copil al nostru, Michael?
- GOTTFRIED: Oh, Doamne, Geesche, nu-mi place să-i văd pe copiii mei cum cresc printre copiii soțului tău. Vreau să le dau o casă, o viață cu care să se mîndrească și în care să trăiască cinstit.
- GEESCHE: Nu mai înțeleg oamenii și lumea. Poftim: noi sîntem două ființe care se iubesc și nu pot să se iubească.
- GOTTFRIED: Ai să găsești puterea de-a uita. Acum mă duc în oraș, să beau ceva. Pe curînd.
- GEESCHE: Nu pleca. *(Gottfried, în ușa, se întoarce ; clatină din cap și-apoi pleacă. Din culise se aud copiii care plîng și țipă ; Geesche se prăbușește plîngînd, dar apoi își revine și iese afară, la copii, care după o clipă prind să strige și mai tare. Geesche revine. Îngenunchează în fața crucifixului, începe să cînte. În timpul celei de-a doua strofe, copiii tac dintr-o dată. Liniște de moarte)*
- GEESCHE: *Viața mea, adio, n-am să mai trudes,
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.
Pace pe vecie, dulce, nobil har,
o să am acolo totul oferit în dar !
Eu acum mă duc în cer,
am scăpat de ce e greu,
n-oi mai suferi de ger
îngă Domnul Dumnezeu !
Viața-i iad și smoală,
luplă, moarte, boală !
Cerul e iubire,
pace-n fericire !
(Schimbare de lumină. Pauză de act.)*
- (Geesche, Timm și Gottfried intră după înmormîntarea copiilor.)*
- TIMM: Nenorocirile se abat pe bună dreptate asupra acestei case!
- GEESCHE: Tată!
- TIMM: Știu foarte bine ce vorbesc, Geesche. Acolo unde faptele sînt îndreptate împotriva poruncilor sale, Dumnezeu lovește!
- GEESCHE: Termină, acum. Ești bătrîn și nu înțelegi cum merge lumea. Du-te acasă.
- TIMM: Mda. Așa vorbesc în ziua de azi copiii cu părinții lor. Nu mai e nici un respect pentru cei bătrîni; experiența și înțelepciunea supără. În felul acesta, Geesche, n-o să ai niciodată liniște.
- GEESCHE: Liniștea e moarte, tată. Eu vreau să trăiesc, tată, nu pot să doresc liniștea.
- TIMM: N-am cunoscut în viața mea o femeie care să fi vorbit ca tine. Cu ce-am greșit oare ca tocmai fițița mea să fie atît de nerușinată și de hulitoare cu tatăl ei?
- GEESCHE: Eu nu sînt nerușinată. Eu am o părere, tată.

TIMM: Femeia care are o părere proprie, nu cunoaște legile care i-o interzic. Iar dumneata, Gottfried, nu ai nimic să-mi spui? (*Pauză*) Tăcerea-ți e destul de grăitoare. Te-ai angajat aici într-o afacere bună, ți-ai dat seama de avantajele ce ți se oferă, trăiești în voie și totul e bine. Dar nu ești dispus să faci ceea ce ar fi de datoria dumitale, adică să oferi căsătoria femeii care-ți dă posibilitatea unui trai atât de ușor: pînă la un asemenea punct, interesul dumitale pentru viața acestei femei nu ajunge. Ai făcut din fata mea o tîrfă, iar ea e prea proastă ca să înțeleagă; dumneata, în schimb, ești bărbat și ai un creier. Ceea ce faci dumneata, pentru morala care vine de la inimă, se numește crimă!

GEESCHE: Tată!

TIMM: Nu intrerupe cînd vorbesc bărbații. N-ai nimic de răspuns la ceea ce ți-am spus? Gottfried! Am trăit în ferma convingere că ești un om de onoare.

GEESCHE: Las-o baltă, tată, te rog. Are să ia o hotărîre cînd are să poată. Nu e încă în stare să se lege pe viață într-o unire atât de puternică.

TIMM: Bărbat e ăsta, care trebuie lămurit de gura unei femei?

GEESCHE: Oh, tată, lasă-ne să ne aranjăm viața cum putem. O să respectăm legile, fii sigur.

TIMM: Nu mai vreau să spun nimic, dat fiind că aici n-ar avea nici un rost. În fața lipsei de respect din capetele voastre față de morala obștească, nu poate să existe decît un doliu după altul, o durere după alta. Iar eu vă urez ca la crimile pe care o să le plîngeți să vă facă să cugetați mai adînc.

GEESCHE: Oh, tată.

TIMM: Pînă cînd ordinea nu se va întoarce în această casă, eu nu mai sînt tatăl tău, ține minte! De-acum înainte vei fi singură, fata mea, pentru că bărbatul acesta se pricepe doar să te exploateze, fără să fie dispus să-ți dea nimic. (*Timm iese, obosit, clătînînd din cap.*)

GEESCHE: Tată!... Iartă-l, Michael. Suferințele din ultimii ani i-au întunecat mintea. L-au făcut nedrept. Întîi ginerele, apoi nevasta, acum doi nepoți: e de înțeles că inima i s-a făcut de piatră. Iartă-l, te rog.

GOTTFRIED: Da, Geesche. L-am și iertat. (*Pauză*)

GEESCHE: Michael.

GOTTFRIED: Da?

GEESCHE: La urma urmei... ceea ce spune tata... e drept.

GOTTFRIED: Unde vrei să ajungi?

GEESCHE: Vreau să spun... la urma urmei... dacă noi... tu și cu mine...

GOTTFRIED: Ne-am căsătorit?

(*Geesche încuviințează în tăcere*)

GOTTFRIED: Nu, Geesche. Nu acum și — vreau să fiu sincer — poate niciodată. Nu mai reușesc să te înțeleg cum se cuvine, și nici să-mi cîntăresc bine sentimentele. Da, e adevărat, te iubesc, și totuși...

GEESCHE: Și totuși?

GOTTFRIED: Pot să-mi închipui viața fără tine. Am crezut totdeauna că dacă există dragostea, o dragoste mare și adevărată, nici nu te poți gândi să trăiești fără celălalt.

GEESCHE: De fapt, nici eu nu pot să mi-o închipui. Dar eu... eu nu contez.

GOTTFRIED: Nu-i adevărat. Tu contezi. Și-apoi, după cum poți vedea, sînt aici, îți respect dragostea și durerea. Altminteri, m-aș fi dus fără prea multă vorbă. M-am gîndit: de abia și-a îngropat copiii, nu poți s-o părăsești și tu. M-am gîndit la tine, nu la mine. În felul meu, și eu te iubesc pe tine, nu încape încoială. *(Geesche — în timpul ultimei replici — a început să suspine încet. Gottfried se apropie de ea, o îmbrățișează, o mîngie. Schimbare de lumină.)*

(Geesche și Gottfried stau îmbrățișați, ca la sfîrșitul scenei precedente)

GEESCHE: O să avem un copil. *(Gottfried o asvirle pe divan)*

GOTTFRIED: Mai zi o dată.

GEESCHE: O să avem un copil, Michael: copilul nostru.

GOTTFRIED: Dar mi-ai spus totdeauna că folosești irigatorul.

GEESCHE: Și totuși s-a întîmplat, într-o zi cînd te-ai întors mai devreme de la Hanovra. Cum puteam să-mi închipui?

GOTTFRIED: Asta se cheamă înșelăciune, Geesche. Înșelăciune, înțelegi, cînd îl lași pe un bărbat să se culce liniștit cu... Oh, ce idiot am fost!

GEESCHE: Trebuia să-mi închipui că ai să reacționezi așa.

GOTTFRIED *(o îngîd)*: Trebuia să-mi închipui, trebuia să-mi închipui... Doamne, tîmpită mai poți fi. Dacă ți-ai fi folosit un pic capul, ți-ai fi dat seama că nu mai vreau să știu de tine.

GEESCHE: Michael.

GOTTFRIED: De ce nu te uiți la tine? *(O înșfacă, o tirăște în fața unei oglinzi)*:

Uită-te: nu cumva ți se pare că vezi pe cineva cu care să-ți dorești să trăiești o veșnicie? Cu chipul ăsta zbîrcit, cu expresia asta pe față? *(O asvirle pe podea)* Dumnezeu, ce sclrbă mi-e de tine. Dacă aș bănuî că o ființă poate nutri atîta sclrbă pentru o altă ființă, ei, bine, această altă ființă ai fi chiar tu. *(Geesche se ridică încet, se privește în oglindă, își aranjează părul)*

GEESCHE: Bine: acum, s-a întîmplat ce s-a întîmplat. Ce-ai de gînd să faci?

GOTTFRIED: Îndărătnică și aspră mai ești. O femeie adevărată ajunsă aici s-ar tîrl distrusă pe jos, distrusă, și ar plînge cu lacrimi amare.

GEESCHE: Mie la ce mi-ar servi, Michael? La ce?

GOTTFRIED: Să stîrnești măcar un pic de milă, pentru că mila poate fi ușor luată drept dragoste.

GEESCHE: Eu n-am nevoie de milă, Michael. Și-apoi, de-ai ști cît de mult am plîns, Doamne Dumnezeu! Tu ședeai acolo, citeai și nu-ți dădeai seama

ce se întâmplă cu ființa care te iubește. Mi-ai spus că-ți fac scirbă, nu-i nimic. Dar eu, Michael, am un copil aici în pîntec, un copil al tău, așa că trebuie să știi acum ce ai de gînd să faci, fiindcă nu peste multă vreme schimbarea are să se cunoască și în afară.

GOTTFRIED: Nu vreau să am nimic de-a face cu povestea asta! (*Pleacă; ea aleargă după el*)

GEESCHE: Michael!

(*Schimbare de lumină*)

(*Geesche îl conduce pe Gottfried în scenă. Gottfried se vailă și tremură. Ea se poartă cu multă gingășie. Îl culcă pe divan, îl învelește*)

GEESCHE: Părintele Markus sosește dintr-un moment în altul, Michael. Mai vrei ceva de băut? Te iubesc nespus de mult. Crede-mă, ai să te faci bine în curînd. Boala nu are să dureze. (*Bătăi în ușă. Geesche aleargă într-ucolo. Intră părintele Markus*)

MARKUS: N-am putut să vii mai repede. (*Se așează lângă Gottfried*). Bună ziua domnule Gottfried, te simți rău? (*Gottfried dă din cap că da*) Dumneata te poți socoti un om norocos, cu femeia asta care te îngrijește ca pe ochii din cap. Cunosc și multe cazuri, să știi, cu totul altfel. Mde, oricum... Nimeni nu poate să spună ce merită și ce nu. Sînteți gata?

(*Gottfried încuviințează; părintele Markus se uilă la Geesche*)

GEESCHE: Da, părinte, da.

MARKUS: Am venit să vă împărtășesc sfînta taină a căsătoriei cu caracter de urgență. Johann Michael Gottfried, ești dispus să o iei, pe aci de față, Margarethe Geesche...?

GEESCHE: Miltenberger, născută Timm.

MARKUS: Așa e... Aci de față, Margarethe Geesche Miltenberger, născută Timm, de soție legiuită și să-i fi credincios pînă cînd moartea o să vă despartă? Dacă da, răspunde limpede și răspicat.

GOTTFRIED (*cu greutate*): Da.

MARKUS: Și dumneata, Margarethe Miltenberger, ești dispusă să-l iei, pe aci de față Johann Michael Gottfried de soț, și să-i fi credincioasă pînă cînd moartea o să vă despartă? Dacă da, răspunde limpede și răspicat.

GEESCHE: Da.

MARKUS: Atunci, vă declar soț și soție pînă cînd moartea o să vă despartă. (*Gottfried moare*)

GEESCHE: Părinte! (*Cade în genunchi, se aruncă peste trupul lui Gottfried, ridică privirea*) A murit.

MARKUS: Căsătoria e valabilă, nu există îndoieli.

GEESCHE: A murit, părinte, a murit. (*Se zvîrcolește pe jos, părintele Markus își face semnul crucii*) Mort, mort, mort. A murit. (*Reușește să-și revină*)

Cîntați cu mine. (*Îngenunchează în fața crucifixului*).

(*Geesche și Markus, song pe două voci*)

GEESCHE: Aș vrea să mă spovedesc, părinte.

MARKUS: Sînt gata.

GEESCHE: I-am dat otravă, părinte, ca să se îmbolnăvească și în felul acesta să-l silesc să dea numele său copilului pe care-l port în pîntec. N-am vrut să-l văd murind, părinte. A fost o împlinire, părinte: bunul Dumnezeu știe ce gînduri am în cap. De patru luni port copilul ăsta în pîntec, dar taică-său a refuzat să-l recunoască, unei femei deznădăjduite în asemenea împrejurări, părinte, li vin gînduri pe care nu le mai poate potoli. Sufletul nu mai cunoaște înfrînare, răul se face bine și binele rău. Nopti și nopți întregi, plîngi și uzi perna cu lacrimi, și ceri ajutor lui Dumnezeu, un ajutor care nu vine. Puteți să vă închipuiți cum e cînd ești singură, cînd nimeni nu te ascultă, complet singură, părinte, părăsită în toate înțeleșurile? Nu poate să existe un Dumnezeu care să cunoască o asemenea deznădejde și să-și îndrepte privirea răzbunătoare spre o biată femeie. Singurătatea, părinte, e lucrul cel mai rău de pe lume. (*Intră Timm, preotul se ridică*)

MARKUS: Ați sosit cu întîrziere. Am căsătorit-o pe fiica dumneavoastră cu Michael Christoph Gottfried, dar el a murit imediat după aceea.

GEESCHE: Oh, tată. (*Alargă spre tatăl ei, îl îmbrățișează*)

TIMM: Fata mea. Biata mea fetiță.

MARKUS: Mi se cuvin douăzeci de guldeni pentru munca depusă. (*Geesche e apucată de o criză de ris isteric, preotul își face semnul crucii*)

TIMM: Veniți cu mine, voi plăti eu ceea ce vi se cuvine. (*Cei doi ies din scenă. Geesche își revine din nou. Îl sărută pe Gottfried pe frunte, apoi îl tirăște afară, cu multă trudă; odată afară, un fîpăt neomenesc, Geesche pierde sarcina*)

(*Schimbare de lumină. Intră Geesche, Timm și Bohm.*)

TIMM: Geesche, fă-ne cafele, arată ce ești în stare să faci, așa ca domnul Bohm să se simtă ca acasă. E un văr din Hanovra, șelar de meserie.

GEESCHE: Șelar?

TIMM: Șelar, Geesche. Cred că ai și înțeles. M-am gîndit că s-ar putea ocupa de întreprindere. Și-apoi, să vorbim pe șleau, te simpatizează.

GEESCHE: Ei.

TIMM: Și mai pe șleau: a cerut mina ta, Geesche. E un om de onoare. Iar eu am acceptat, cu bucurie în suflet. Viața ta o să poată curge, de-acum înainte, pe o albie liniștită. Ajunge cu neorînduiala, cu suferințele, gata cu rușinea.

GEESCHE: Oh, tată. Fata ta a crescut pe deasupra legilor care există astăzi. Fata ta vrea să-și caute singură bărbatul cu care să se culce.

TIMM: Geesche!

GEESCHE: Nu, tată, nu striga.

TIMM: Cu fata mea strig cît vreau și cum îmi place! Nu cumva crezi că tu, femeie, poți să conduci întreprinderea? Crezi asta cu adevărat?

GEESCHE: Da, tată, sînt foarte sigură. Mă pricep la afaceri mai mult și mai bine decît oricine, tată. Și nu sînt dispusă să le cedez altora.

TIMM: I-am dat 1200 de taleri primului tău soț, ca să poată deschide șelăria. 1200 de taleri! Sînt banii mei, Geesche, banii din atelierele tale.

GEESCHE: Am bani destul, am să-și plătesc.

TIMM: Nu, Geesche! N-am venit aici ca să discut. Am venit doar să preschimb în faptă, o hotărîre pe care am luat-o dinainte.

GEESCHE: Înțeleg ce spui, dar n-am să te ascult, tată. Și eu sînt o ființă umană ca oricare alta, și sînt liberă să hotărăsc. În clipa de față, bărbatii nu mă interesează: nici ăsta, și nici altul. Cînd poala mea o să-mi spună că are nevoie de ceva, de un bărbat, o să-mi caut unul.

TIMM: Pui, Geesche: ar trebui să-ți fie rușine de vorbele pe care le rostești.

GEESCHE: Oh, tată, se poate ca tu să te rușinezi de sinceritate?!

TIMM: Am să te silesc, Geesche. Am să dovedesc în fața tribunalului care sînt drepturile unui tată.

GEESCHE: Poftim, beți o cafea și liniștiți-vă. (*Timm și Bohm beau cafeaua*)
Ce vrei, vere, de la o femeie care nu te dorește? Mă vrei?

BOHM: Nu. (*Se uită la Timm, care o privește încruntat*) Da.

GEESCHE: Da sau nu?

BOHM: Nu.

GEESCHE: Poftim, vezi. Vărul meu, tată, are sare în doyleac. Se pricepe să judece o situație cu care e confruntat. Crezi că ar putea să ducă viață bună cu o femeie care nu-l iubește? Îi afumă mîncarea, îi botează șnapsul, îi dă cafea amară și cînd face dragoste stă ca o bucată de lemn. Ce bucurie poate să nădăjduiască un bărbat, fiind nevoit să trăiască așa?

BOHM: Nu vreau această femeie, tată Timm. N-o mai vreau: e prea șireată pentru unul ca mine. Eu vreau să pot fi stăpîn în casă, tată Timm, în timp ce aici n-aș fi decît o slugă.

TIMM: Vino, Bohm, să mergem. Ai să-mi plătești jignirea pe care mi-ai adus-o, Geesche, ai să mi-o plătești.

GEESCHE: Tu n-ai să mă faci să-ți mai plătesc nimic, tată: niciodată.

(*După ce ies cei doi, Geesche își face semnul crucii în fața crucifixului. Song*
În timpul cîntecului, apare Zimmermann. Geesche nu-l observă, el se apropie
cu băgare de seamă pe la spate, îi pune mîinile pe umeri; Geesche se sperie,
dar imediat după aceea se tăvălesc pe jos, se sărută)

GEESCHE: Zimmermann! M-ai speriat de moarte.

ZIMMERMANN: Nu ești tu femeia care să moară dintr-atît.

GEESCHE: Ce nebunie... dar îmi place... Oh...

ZIMMERMANN: Te iubesc.

GEESCHE: Gata, ajunge. Hai să fim rezonabili. S-ar putea să vină lume... și-atunci?

ZIMMERMANN: Bine... Oh, Geesche, e groaznic.

GEESCHE: Groaznic? Ce anume?

ZIMMERMANN: Trebuia să ți-o spun, mai curînd sau mai tîrziu.

GEESCHE: Vorbește. Hai, spune ce ai pe suflet, fără altelea mofturi. O soluție se găsește, ea, totdeauna. Totdeauna.

ZIMMERMANN: Așadar: fratele meu, ăla... Nu, așa nu pot să povestesc... Tata, cînd a murit, a lăsat douăzeci de mii de taleri celor doi băieți ai săi ca să-și încropească un trai așa cum vor vrea ei. Eu aveam prăvălia nevastă-mi și n-am avut nevoie de banii ăștia. Dar acum, fratele meu, cu 14 ani mai tînăr decît mine... Nu, iar am greșit... Banii ăștia, de care tocmai ți-am vorbit, sînt chiar banii pe care ți i-am împrumutat ție. Așa e limpede. Acum fratele meu vrea...are ocazia unei afaceri mari, și îi trebuie cei 20 de mii, de taleri. Deh, Geesche, poate să ți se pară cam crud, într-o asemenea clipă, dar vreau ca voința tatălui meu să fie respectată. Ești deșteaptă și o să poți înțelege.

GEESCHE: Pe scurt, vrei să-ți dau înapoi banii tăi, cei 20 de mii de taleri?

ZIMMERMANN: Nu pot să fac altfel, pentru fratele meu, Geesche, el e cel care...

GEESCHE: Am înțeles tot ce-ai spus, dar... nu se poate.

ZIMMERMANN: Cum, nu se poate, Geesche?

GEESCHE: Nu se poate, Zimmermann. Uite, am băgat banii aceștia într-un nou loc de muncă, în unele, lucruri noi, toate. E drept că profiturile pot să sporească, dar... trebuie să mai treacă timp până atunci.

ZIMMERMANN: Cred că m-ai înțeles greșit, eu nu te rog, Geesche, eu ți-o cer, ți-o pretind.

GEESCHE: Tu pretinzi, sigur că da: numai că de unde nu e nimic, nu poți lua nimic.

ZIMMERMANN: Eu vreau banii mei, Geesche: o să trebuiască să vinzi, Geesche. Cum o să faci, nu mă interesează. Eu vreau banii mei înapoi și nu sînt dispus să cedez.

GEESCHE: Dar tu mă iubești.

ZIMMERMANN: Cînd e vorba de bani, Geesche, mai bine e să uiți dragostea pripită.

GEESCHE: Nu, Zimmermann: Întîi vreau să știu dacă mă iubești.

ZIMMERMANN: Ce-are a face cu banii mei, dacă te iubesc sau nu?

GEESCHE: Bea o cafea, întîi, și pe urmă să încercăm să examinăm problema în liniște.

ZIMMERMANN (*se așază, bea*): Ei bine, fie. Ce propui?

GEESCHE: Uite, Zimmermann, e foarte simplu. Într-o lună, atelierele mele dau un profit de... 800 taleri, din care jumătate, da, jumătate, îmi trebuie ca să trăiesc, casă, îmbrăcăminte, și așa mai departe. Cealaltă jumătate, 400 taleri, ți-o pot da cu titlu de rambursare: iată oferta mea.

ZIMMERMANN: E o ofertă ridicolă, ar fi nevoie de... 4800 taleri pe an... timp de aproape cinci ani: e pur și simplu ridicol.

GEESCHE: Ascultă, Zimmermann, tu mi-ai dat banii fără să-mi spui nimic în legătură cu felul și cu termenul de restituire.

ZIMMERMANN: Am făcut-o într-o clipă de pornire drăgăstoasă, Geesche, în clipe de-astea multe se spun și uneori se fac și prostii. Pînă vineri, vreau să știu ceva precis în legătură cu înapoierea banilor mei: trei luni, cel mult, pot să aștept, altfel pun să ți se sechestreze șelăria, Geesche, și-așa ai să pricepi cine sînt eu. (*Se ridică*)

GEESCHE: Te conduc și îți urez noroc. (*Ieșind, fredonează cîntecul*).
(*Schimbare de lumină*)

(*Geesche intră cu fratele ei, Johann Timm*)

GEESCHE: Casa asta e mereu în doliu, Johann, aproape tot timpul.

JOHANN: Cum adică?

GEESCHE: Vrei să spui, cum adică de s-a putut întîmpla? Nu știu să-ți spun de ce, dar înlăntuirea faptelor, da, ți-o pot arăta. Întîi a murit scumpul meu soț, Johann Gerhard Miltenberger, dintr-o aprindere de rinichi; puțin după aceea, și mama, Johann, dintr-o aprindere de mădule; apoi au murit cei doi copii ai mei, Johanna și Adelheid, dintr-o boală de piept și febră nervoasă; a venit apoi rîndul celui de-al doilea soț al meu, Michael Christoph Gottfried, după o scurtă boală; și în sfîrșit, tata, fără vreo cauză aparentă:

era bătrîn și de bună seamă simțea povara anilor petrecuți în lumea aceea. Oh, Johann, ai fost plecat atîta timp, și acum ți-e dată încă o suferință, din pricina necazurilor care au lovit familia ta.

JOHANN: Da, Geesche. Credeam că mă întorc să-mi regăsesc familia așa cum am lăsat-o. Cînd ești departe, te gîndești: ce-or fi făcînd cei pe care i-am lăsat acasă? Am văzut murind atîția, în război, încît moartea nu mă mai înspăimîntă. Dar pierderea e cît se poate de grea: părinți, cumnați, nepoți. Sînt bucuros că mi-ai rămas tu, cel puțin. Dacă, întorcîndu-mă, n-aș mai fi găsit pe nimeni, și nimeni nu și-ar mai fi adus aminte de Johann Timm, cum aș fi putut să îndur toate acestea?!

GEESCHE: Oh, Johann!

JOHANN: Geesche! (*Se îmbrățișează*): Scumpa mea surioară. Cît ai putut să suferi! Cîte lacrimi au vărsat ochii aceștia. Voiam să mă opresc aici, la Bremen, doar pentru cîteva zile, voiam să plec din nou, în căutarea unui nou război, în care să lupt, dar acum nu pot s-o las în suferință pe surioara mea, să las pe seama unei femei toată munca asta grea. O să mă ocup eu de întreprindere, Geesche, n-ai nici o grijă.

GEESCHE: Nu! (*E un strigăt de spaimă*)

JOHANN: Nu?! Dar, Geesche!

GEESCHE: Încearcă să înțelegi, Johann, a trebuit să trudes din răputeri ca să învăț cum se conduce o întreprindere, și fiindcă soarta m-a lăsat singură pe lume, acum... întreprinderea... e viața mea, Johann. Încearcă să mă înțelegi bine, tu o să ai partea care ți se cuvine, nu vreau nimic pentru mine din ce nu-i al meu, dar un lucru e sigur: n-am să las pe nimeni să-mi fure munca: niciodată!

JOHANN: Dar, surioară! Tu ești femeie. O femeie poate să învețe multe lucruri, dar niciodată n-o să-și găsească mulțumirea în muncă. Ai să vezi că o să te obișnuiești din nou să ai grijă doar de treburile casei, să cînti în fața sobei de gătit; munca te face aspru, dăunează trăsăturilor gingașe ale unei femei, și tu desigur ai să dorești să-ți păstrezi inima pentru un alt bărbat, Geesche.

GEESCHE: Bărbatul pentru care să-mi păstrez inima... Am să-ți spun cum ar trebui să fie. Acest bărbat trebuie să admită că femeia are un creier și putere de judecată. Poate că un asemenea bărbat nu s-a născut încă, și-atunci înseamnă că am să mă lipsesc de el.

JOHANN: Geesche, eu...

GEESCHE: Lasă-mă să-mi termin gîndul, Johann, eu exist pe lumea aceasta, și pentru a avea dreptul să gîndesc și să-mi termin gîndul. În deplină liniște, Johann, în liniște. Ascultă-mă. N-am să las pe nimeni să-mi ia atelierul din mîna. Niciodată. Am să-mi trăiesc viața așa cum vreau eu. Să-și trăiască propria viață, Johann, ar trebui să fie năzuința tuturor ființelor omenești. Dar și o femeie e o ființă omenească, chiar dacă prea puțini bărbați și prea puține femei au înțeles lucrul acesta.

JOHANN: Mă îngrijorezi, Geesche. Nu pot să împărtășesc ceea ce spui.

GEESCHE: Ai să înveți s-o faci, Johann, sau ai să pleci.

JOHANN (*strigă*): Eu plec cînd vreau eu, Geesche, și fac ce vreau eu! O femeie este ultimul lucru din lume căruia să-i îngădui să-mi spună ce trebuie să fac sau să nu fac! Și eu alt mai virtuos surorii mele! Am să preiau conducerea

Întreprinderii, Geesche, așa cum te văd și cum mă vezi! Acesta e ultimul meu cuvânt. Nu mai sînt dispus să discut treaba asta. *(Pauză)*
GEESCHE: Am să-ți dau o ceașcă de ceai, ca să te încălzești puțin, frățioare. *(Se ridică, îi prepară o ceașcă de ceai.)*

JOHANN: Uite, vezi, așa îmi place o femeie, așa trebuie să fie femeia: supusă și săritoare, serviabilă. Dar dacă ar gîndi cu capul ei... unde s-ar ajunge? *(Geesche îi întinde ceaiul, pune zahăr în ceașcă, amestecă, iar el golește ceașca dintr-o singură sorbire)* Acum mă duc să dorm, Geesche, și te rog să mă trezești devreme, pentru că vreau să mă familiarizez cu mersul atelierelor noastre. *(Iese, Geesche își face semnul crucii în fața crucifixului, începe să cînte songul știul, dar lumina se stinge imediat)*

(Intră doamna Luisa Mauer)

GEESCHE: Luisa, draga mea!

LUISA: Geesche! Știi că devii tot mai tînărară și mai frumoasă?! Cum faci?

GEESCHE: Meritul e al libertății, draga mea, numai al libertății.

LUISA: Ce spui? Nostim! Și ești chiar sigură?

GEESCHE: Absolut sigură, draga mea: dar, ia loc.

LUISA: Una care a avut, ca tine, atîtea nenorociri și atîtea suferințe, și care totuși reușește să rămînă în picioare, trebuie că...

GEESCHE: Da?

LUISA: Trebuie că-l are pe diavol de partea ei... sau nu-i așa?

GEESCHE: Pe diavol?

LUISA: Da, draga mea. Ca femeie, știi, nu pot să nu mă întreb cum se face că o ființă atît de lovită de nenoroc poate, totuși, să se simtă atît de bine. Te rog, Geesche, îmi dai o ceașcă de cafea? Și pe urmă, faptul că găsești tot timpul bărbați gata să intre de bună voie în iadul tău, e îngrozitor.

GEESCHE: Îngrozitor?

LUISA: Îngrozitor de ațîlător, vreau să zic. Știi că o dată am pariat cu Friedrich, cine are să fie următorul mort în casa asta? E o situație pasionantă, draga mea, și de fiecare dată e o surpriză, vorbesc serios.

GEESCHE *(îi oferă cafeaua)*: Poftim.

LUISA: Oh, îți mulțumesc, draga mea, mulțumesc. Între noi fie vorba: eu am pariat pe tatăl tău, în schimb cui i-a venit rîndul? Lui Gottfried. Uite cum poate să greșească omul.

GEESCHE: Ai dreptate, așa poate să greșească omul.

LUISA: Nu-i așa? Și sinul tău: e tot mai înfloritor, draga mea, tot mai mare. Cum faci?

GEESCHE: Cu vată, draga mea.

LUISA: ...Vată?

GEESCHE: Da, vată. Cunosce gusturile bărbaților, știu ce-i atrage pe bărbați de la prima vedere. Și... fără un bărbat în așternut nu reușesc să adorm.

LUISA: Pfui, Geesche, pfui!

GEESCHE: Pfui, Luisa? De ce?

LUISA: Nu se poate să spui tot ceea ce gîndești! Dar ție, iartă-mă, ție nu-ți mai pasă, nu-i așa?! Tot acest du-te-vino de aici, fără nici o fereală... Înseamnă că, tu, ca femeie, te simți cam trecută, înaintată în vîrstă, nu? Ah, ca să fiu sinceră, n-aș vrea să fiu ca tine: eu îl am pe bărbatul meu, de cincisprezece ani, are capul pe umeri, e un om cumsecade, muncește. Și poate avea de la mine tot ce dorește. Chiar așa.

GEESCHE: Nu ți-a venit niciodată pofta să afli despre lume ceva mai mult decât știai până acum?

LUISA: Niciodată.

GEESCHE: Și nu te-ai gândit niciodată cât poate fi de frumos să fii liberă de regulile ce ți-au fost impuse?

LUISA: Geesche! Ce tot spui, la ce te tot gindești?!

GEESCHE: Te rog, răspunde-mi.

LUISA: Nu, firește că nu... Mă simt rău, draga mea: rău de tot...

GEESCHE: Din pricina otrăvii pe care ai băut-o odată cu cafeaua.

LUISA: Otravă?

GEESCHE: În cafea.

LUISA: Oh, oh! delicios, draga mea, e o glumă cu totul demnă de tine.

GEESCHE: Nu e o glumă, Luisa. Te-am otrăvit de-a binelea.

LUISA: Tu m-ai...? Nu, nu... nu se poate...

GEESCHE: Și totuși e adevărat, draga mea: cât se poate de adevărat.

LUISA: Dar... dar... de ce? De ce?!

GEESCHE: Ca să-ți cruț strădania de a-ți mai trăi viața pe care o trăiești.

LUISA (*izbucnește într-un țipăt*): Ajutor! (*Fuge spre ușă, dar cade moartă, înainte să ajungă la ea. În aceeași clipă, intră Rumpf*)

GEESCHE: A... a murit...

RUMPF: Chiar așa.

GEESCHE: A căzut moartă, așa. Groaznic. (*Încearcă să-l îmbrățișeze*)

RUMPF: Am fost la poliție, Geesche, și am pus să se cerceteze pilulele alea albe pe care mi le-ai pus în cafea. Ai încercat să mă ucizi, Geesche: de ce?

GEESCHE (*ridică din umeri*): Acum e rindul meu. (*Îngenunchează și cântă toate strofele songului*)

*Viața mea, adio, n-am să mai trudesc,
plec acum la ceruri, să mă odihnesc.
Pace pe vecie, dulce, nobil har,
o să am acolo totul, oferit în dar!*

*Eu acum mă duc în cer,
am scăpat de ce e greu,
n-oi mai suferi de ger
lingă Domnul Dumnezeu!*

*Viața-i iad și smoală,
lupă, moarte, boală!
Cerul e iubire,
pace-n fericire!*

(*Lumina se slinge treplat.*)

În românește de FLORIAN POTRA

«Acel dram de realitate, de care am nevoie»

CUM SE NASC FILMELE

Fassbinder și echipa sa

„Prefer o echipă compusă din oameni pe care îi cunosc și care se cunosc între ei, care își cunosc problemele și slăbiciunile. Apoi găsesc că este nemaipomenit, cînd unei echipe astfel formate, i se alătură doi, trei oameni noi. Între timp nu mă mai tem nici de actori, îmi fac însă griji cînd sînt noi, gîndindu-mă dacă voi găsi un limbaj pe care să-l înțeleagă și care să le ofere posibilitatea de a se încadra“ (Fassbinder).

La un regizor ca Fassbinder, care se identifică într-o măsură atît de primejdios de mare cu munca sa (acest lucru explică probabil și productivitatea sa aproape înspăimîntătoare), cu greu se pot separa sfera vieții particulare de cea a vieții profesionale. Chiar și în relațiile sale particulare, munca pare să fie o componentă necesară, Fassbinder încercînd în mod consecvent să îmbine aceste laturi, poate de teamă, așa cum îmi mărturisea unul din prietenii săi, de a nu da greș în relațiile sale cu prietenii.

În mod evident, Fassbinder posedă deja un instinct foarte precis în ceea ce privește spiritul de cooperare al colaboratorilor săi, chiar și față de noii-veniți. După puține zile de filmare, cele două „stele de renume mondial“, Anna Karina și Macha Méril, ambele lucrînd în *Chinesisches Roulette* (Ruleta chinezească) pentru prima dată cu Fassbinder, păreau, cel puțin în exterior, colaboratoare vechi, și nici cînd nu au întîmpinat vreo rezistență din partea grupului consacrat. Și despre Karlheinz Böhm (din *Martha și Mutter Kösters Fahrt zum Himmel* — Zborul spre cer al mamei Köster) se spune că ar fi preluat repede obiceiurile grupului. Se pare că Fassbinder are nevoie de așa ceva, manifestînd atitudini aproape patriarhale, atunci cînd este vorba să mai stea la masă împreună cu colaboratorii săi după terminarea filmărilor. Semnificativ este că tocmai acele șase săptămîni petrecute la Stöckach, unde întreaga echipă locuise efectiv în aceeași casă, fără posibilitatea de a se

¹ H.G. Pflaum/RW Fassbinder, *Das bißchen Realität, das ich brauche* Wie Filme entstehen, Carl Hanser Verlag, München, 197, pp. 137—47

evita unul pe altul, tocmai aceste șase săptămâni le consideră Fassbinder, ce e drept cam euforic, drept cea mai frumoasă perioadă din viața sa. La fel de caracteristic este și faptul că Anna Karina a putut fi cooptată pentru rolul principal, în primul rând datorită unei relații particulare cu un vechi colaborator al lui Fassbinder, ea stabilind, la rîndul ei, contactul cu Macha Méril. Pentru acest rol intrase în discuție și o altă actriță proeminentă, Madeleine Jaubert, dar toți se temeau că ar fi plecat de îndată ce și-ar fi văzut camera din Stöckach, „căci ea ar fi insistat cu siguranță asupra unui hotel de categoria I”.

Dacă actorii din primele filme ale lui Fassbinder fuseseră mai mult sau mai puțin de aceeași vîrstă, acest lucru își găsisse motivația în mijloacele antiteatrului: personajele mai în vîrstă nu erau distribuite unor „oaspeți”, ci erau regîndite și rescrise. Fassbinder dorea să colaboreze exclusiv cu actori de vîrsta lui, la început nici nu l-au interesat alții pentru filmele sale. Cînd echipa a început să se modifice împreună cu subiectele, noii membri înlocuind o parte din cei vechi, nu s-a mai putut preciza care considerente fuseseră hotărîtoare, cele artistice sau cele personale.

„Dacă o schimbare are loc alt de lent ca în cazul nostru, o găsesc de-a dreptul pozitivă; găsesc că este foarte bine să lucrăm împreună cu anumiți oameni, alt timp cît fiecareuia îi vin idei noi menite unuia și altuia, iar apoi să avem tăria de a înceta, în momentul în care nu mai avem nici un fel de idee.” (Fassbinder). O propoziție alt de ambiguă ca aceasta, devine adesea acuzație împotriva lui Fassbinder, adesea folosindu-se expresii ca „exploatare” sau „abandonare” în legătură cu modificările suferite de echipa sa. Într-adevăr, el este întotdeauna singurul care fixează momentul în care nu mai există idei noi „menite unuia și altuia”. Să nu trecem, însă, cu vederea faptul, că el își elaborează proiectele pe considerențul că, spre deosebire de majoritatea colegilor săi, pentru el nu există mai întîi narațiunea, pe care să o realizeze cu ajutorul actorilor; de regulă, proiectele sale necesită, pentru a lua naștere, un impuls din partea personalității actorului.

Opiniile colaboratorilor săi actuali asupra acestei probleme sînt extrem de contradictorii. Margit Carstensen este convinsă că el „se preocupă și în particular de individul pe care și-l alege drept colaborator”. Dimpotrivă, Macha Méril susține: „Cred că știe foarte puțin despre mine”. Kurt Raab răspunde la întrebarea referitoare la cea mai importantă experiență cu regizorul Fassbinder, cu care a colaborat mai mult decît oricare altul: „Experiența de a fi legat o prietenie!” Thea Eymesz, de ani de zile decupatoarea filmelor lui Fassbinder, relatează: „Curios lucru, dar între noi nu au existat certuri grave, le-am evitat amîndoi în mod instinctiv. Nu ne cunoaștem decît în sfera noastră profesională. Cînd s-a răstît odată la cineva, iar eu i-am spus că dacă ar răzni așa la mine aș pleca instantaneu acasă, mi-a răspuns, că știe la cine trebuie să răcnească”. — Poate și: la cine poate să răcnească.

Chiar și la Stöckach (cu toate că echipa, care locuia în castel, părea, la prima vedere, o mare familie într-un pension de țară) existase o ierarhizare riguroasă. Pe de o parte, se putea observa o atmosferă de prietenoasă conviețuire, cu operatorul Ballhaus în bucătărie în fața unei străchini supradimensionate pregătind cina pentru întreaga echipă, pentru că Fassbinder pare să știe cum să creeze pentru fiecare o poziție sigură, de neclintit; pe de altă parte, la o privire mai atentă, se poate vedea că aceste poziții sînt ierarhizate în mod diferit, ajungînd pînă la rolul de țap ispășitor, iar acest lucru se continuă în timpul filmărilor. Unul dintre colaboratori povestește cu o ironie absolut inconștientă și aproape naivă, despre posibilitatea unei înfruriri artistice: „Rainer acceptă părerea altora — cînd coincide cu a sa“. Nu diferă nici opinia lui Kurt Raab; dacă o scenă i s-ar părea greșită, nu ar ezita să-l convingă pe regizor. „Probabil că nu aș reuși, în schimb, Fassbinder m-ar convinge pe mine că scena este bună. De obicei are o mai mare forță de convingere — asta nu înseamnă că nu s-ar fi modificat nici o scenă. Pot să-mi ajustez pe alocuri și textul“.

În ciuda numeroaselor modificări suferite în ultimii ani de echipa sa, Fassbinder a reușit să-și păstreze un nucleu de colaboratori fideli, care îl fac să se simtă, în mod evident, ocrotit, sentiment deosebit de important pentru el în timpul filmărilor. Tocmai din acest motiv, producția casei de filme Bavaria, *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (*Nu vreau deci /să mă iubiți/*) nu a decurs întocmai fără probleme pentru el.

Dacă o actriță atît de inteligentă și independentă ca Macha Méril afirmă, că regia lui Fassbinder se aseamănă cu dragostea, poți comunica fără cuvinte, dacă și Anna Karina accentuează în repetate rînduri posibilitatea „comunicării fără cuvinte“ cu regizorul, pe cînd cu alții putem vorbi foarte mult fără a-i înțelege, dacă ea știe că Fassbinder face cu un actor „ceea ce vrea, dar astfel încît actorul să fie convins că el ar face totul“ — dacă astfel de afirmații, care determină un observator din afară să dea sceptic din cap, se repetă sub cele mai diverse formulări în relatările despre Fassbinder, atunci putem lua mai în serios declarația, la prima vedere irațională, a lui Ulli Lommel (cel care aparține „stock company“-ei din 1969, de la filmul de debut al lui Fassbinder, *Liebe kälter als der Tod* (*Dragoste mai rece decît moartea*)):

„Cred că Fassbinder posedă o enormă forță de propagare, care nu izvorăște neapărat din conștientul său; există o legătură între subconștientul diversilor indivizi, care este întotdeauna foarte puternică, foarte multe punîndu-se atunci în mișcare. Este poate deja un fel de magie, care se manifestă aici.“

În calitate de creator de film, Fassbinder lucrează într-un mod prea conștient și i prea calculat, abordează scenele cu o mult prea precisă idee asupra viitoarelor lor efecte, pentru ca să-l putem aproxima personalitatea cu ajutorul imaginii vrăjitorului camerel de luat vederi. Energia sa nesecată rămîne pentru mine lucrul

cel mai greu de înțeles — în timpul cercetărilor pentru această carte am realizat și aceea nemărginită ambiguitate a personalității sale. Pare să existe un dram de adevăr în toate aceste clișee despre Fassbinder, chiar dacă fiecare în parte pare nepotrivit și calomnios. Reunește trăsăturile voinicului bavarez cu minciile suflete, cu cele ale copilului-minune vulnerabil și însetat de dragoste; lovește de parcă ar vrea să vadă cât de vulnerabili sint ceilalți, și dacă îl iau destul de în serios pentru a fi loviți de el. La Stöckach îi putea spune ajutorului de bucătar, dacă una din actrițele sale dorește lapte și zahăr în cafea, dar nu reușește să refuze ceva personal unuia sau altuia dintre colaboratori: operatorul Jürgen Jürgens a trebuit să aștepte de la producătorul Michael Fengler, că Michael Ballhaus va filma partea a doua de la *Salansbraten* (*Dat naibii*); pe căi la fel de ocolite au fost înștiințate Thea Eymesz și Kurt Raab de hotărârile lui Fassbinder. Margit Carstensen se simțea atât de nesigură în prezența sa, încât în *Salansbraten*, după propriile ei spuse, nu mai știa ce să facă, iar Kurt Raab povestește întotdeauna despre siguranța pe care i-o dă Fassbinder, și despre inhibițiile sale de actor de care a scăpat datorită lui. Atitudinea lui Raab față de Fassbinder și activitatea comună, este oarecum tipică pentru întreaga echipă. În timpul turnării filmului *Salansbraten* s-a simțit în mod evident nefericit din cauza unui sfârșit de săptămână liber; i se părea „mîngietor” faptul că după terminarea filmărilor urmau să mai rămînă împreună pentru sincronizări, căzînd într-o „stare depresivă”, cînd și asta a luat sfîrșit.

Chiar dacă numim relațiile lui Fassbinder cu colaboratorii săi „exploatare” sau nu, el le transmite acestora un sentiment de utilitate, care duce la însăși trăirea afirmării de sine. „Este o plăcere să lucrezi cu el, pentru că știi că cere și ia mai mult decît alți regizori” (Macha Méril). Nu putem judeca altfel nici relația lui Fassbinder cu propria-i muncă; așa se explică, cel puțin în parte, productivitatea sa, fanatismul său. Muncește pentru a-și documenta existența și, mai ales, pentru a-i dovedi justificarea sau necesitatea. Cu cît l-am urmărit mai mult în timpul lucrului, cu atît mai limpede am văzut această discrepanță pe care o îmbină în persoana sa: datorită conștiinței sale politice, datorită modului de funcționare a mediului său—și, nu în ultimul rînd, datorită nevoii sale de ocrotire—Fassbinder tinde după productivitate colectivă, după iluminări colective asupra rezultatului: după un proces creator mai mult sau mai puțin „socialist”. Pe de altă parte, seamănă mai mult cu acel tip de artist romantic, care, plin de spaimă, devine conștient de prăpăstiile externe, de părțile nocturne ale ființei sale. Faptul că nu poate înlătura această contradicție a personalității sale, se resimte și în filmele sale. De aceea nu este întîmplător ca un film atît de pătimaș și dușmănos ca *Salansbraten*, în care Fassbinder nu mai poate controla un cinism respins în teorie, să fie urmat de un film nicidecum mai puțin sceptic, dar cu totul temperat din punct de vedere formal, ca *Chinesisches Roulette*, în centrul căruia se află un joc al adevărului.

În românește de CARMEN PUCHIANU



UTOPIA SE NAȘTE DIN FANTEZIE

Utopia este abia atunci posibilă cînd se naște din fantezie și nevoia celor mulți. Fără să fie ca pînă acum formulată și propulsată de indivizi izolați, nostalgia manipulării fanteziei trebuie să fie prezentă într-o asemenea amploare, încît să poată naște într-adevăr ceva, și anume viața în libertate, ca s-o definim cu cuvintele de care dispunem.

Dacă formulăm cu limbajul pe care îl avem astăzi la îndemînă ceea ce ne imaginăm a fi utopie colectivă, ea nu este decît cel mult ceva rațional, dar nimic nou sau nebunesc în sensul pozitiv al cuvîntului...

Pentru primele filme nu am avut deloc bani. Cînd l-am turnat pe primul, exista în München doamna von Rezzori, o moștenitoare Bosch, despre care știam că da ajutor bănesc celor care fac filme. În „Rio das Mortes“ interpretează ea însăși rolul unei femei care da bani celor doi eroi plecași în Peru să descopere o comoară.

La ea am fost deci în pelerinaj împreună cu Raben și i-am explicat ce fel de film vrem să facem. A găsit că este interesant și ne-a dat 10.000 de mărci. Cu acești bani am cumpărat pelicula și am turnat pînă după Rusalii. Apoi am dus materialul la

* După un interviu luat de W. Wiegand, inclus în volumul R. W. Fassbinder, *Reihe Film 2*, Carl Hanser Verlag, München, 1979.

copiat și abia aici am constatat că negativul nu era bun. Despre asigurări nu știam nimic pe atunci. Am apelat din nou la doamna von Rezzori și ne-a mai dat 5.000 de mărci, cu care am făcut până la urmă filmul.

Așa s-a născut „Liebe ist kälter als der Tod“.

Am avut desigur ca model filmele hollywoodiene, pe care le-am păstrat undeva în subconștient. Dar exemplul direct pentru „Liebe ist kälter als der Tod“ a fost în mod sigur filmul lui Godard, „Vivre sa vie“ (Povestea Nanei S.). Este un film care numai prin existența sa mi-a dat multă forță. Godard însuși nu spune decît: „O.K., dacă pe această Nana n-o satisface nimeni și nimic altceva, atunci n-are decît să facă trotuarul. Din păcate, biata femeie moare împușcată la sfîrșit. Dar cel puțin în timpul cit a făcut trotuarul a fost mai mulțumită și mai fericită decît atunci cînd era măritată cu dascălul. Chiar din scenele de început îți cam dai seama ce fel de viață a dus. Cînd începe să facă trotuarul realizează că pentru anumite persoane a căpătat o importanță pe care nu a avut-o pînă atunci. Există acolo o scenă: merge cu un astfel de tip la un hotel. El îi spune: „nu ai o altă fată?“ Ea se duce și îi aduce una, iar el continuă mai departe doar cu cealaltă. Atunci ea spune: „Fericirea nu este întotdeauna veselă“, și îi devine clar că poate ceea ce face nu e bine; dar este totuși mai bine decît căsnicia cu dascălul cu care are copilul. Filmul mi-a dat putere. Cred că este strîns legat de ideile mele.

Nu-mi place să-mi fie frică de nimic. Îmi vine și greu să povestesc despre asta. Dacă acum mi-ar fi frică de ceva și din cauza asta aș fi trist, cred că ar fi normal. Ceva de care mi-e frică imi dă mai degrabă un imbold.

Nu tot ceea ce a spus Freud este valabil. Dacă știi de ce mi-e frică, atunci întreprind ceva. Periculos devine la mine — dar astea nu sînt temeri — doar atunci cînd nu mai vreau. Asta este într-adevăr pericu os.

Am trăit odată așa ceva. S-a întîmplat în Almeria, pe cînd turnam „Whity“. Dacă aș fi avut atunci o lamă de ras m-aș fi sinucis, jur. Aș fi putut să iau de la Harry Baer, care locuia alături. Dar n-am făcut-o.

Cînd vrei să spui ceva despre istorie, o faci mai bine cu ajutorul femeilor. Cred că bărbații au un rol predestinat în istorie.

În „Effi Briest“ este celebra discuție între Instetten și Müllersdorf din care reiese clar: în această societate, bărbatul trebuie să joace un anumit rol. De aceea nu găsesc bărbații ca fiind niște figuri deosebit de interesante, pentru că ei fac de fapt numai ceea ce trebuie oricum să facă; în timp ce femeile, despre care se spune că ar avea un rol predestinat, sînt deseori capabile să se detașeze de el și să facă lucruri la care nu le aștepți.

Cu Hanna Schygulla am fost împreună la școala de artă dramatică. Ea studia germanistica și în paralel actoria, iar eu lucram la arhiva ziarului „Süddeutsche Zeitung“, pentru 2,15 mărci pe oră. Am ajuns apoi la Action-Theater. Nu-mi aduc amînte exact, dar la un moment dat lipsea cineva, și anume Antigona. Am întrebato atunci pe Hanna: „Nu vrei să faci tu rolul ăsta?“ Și l-a făcut. La prima mea punere în scenă, și anume „Die Verbrecher“ de Ferdinand Bruckner, chiar de la prima repetiție a devenit vedeta mea. Altceva nu pot să spun...

Problema subordonării nu s-a pus niciodată între noi. Cînd lucram, era de o supunere perfectă, pentru că asculta mai atentă decît alți actori cînd se dădeau indicații, și încă de la început intuia intențiile regiei.

În particular am evitat amindoi orice relație; am făcut-o poate, inconștient, dar ne era clar că altfel nu vom mai putea lucra împreună.

La început ea nu a reprezentat nimic pentru mine. Problema asta s-a pus o dată cu Irm Hermann (pe cînd era și Carstensen cu noi); Irm și Hanna ajunseseră la ideea că ele împreună ar fi imaginea mamei mele și nu puteau înțelege ce căuta Carstensen acolo. Am ajuns la convingerea că pot lucra cu Hanna mai bine decît cu aproape toți ceilalți. Am putut să observ întotdeauna exact prin cine puteam să o copiez mai bine pe mama: prin Hanna, sau mai tirziu prin Carstensen.

Chiar și cînd era supărată, Hanna o făcea într-un anume fel pe care puteam să-l valorific mai mult decît era cazul cu Irm. Cînd Irm făcea un lucru bun, trebuia să te strădui să o pricepi. Iar cînd era rea, o făcea într-un fel care te înnebunea; chiar și în „Händler der vier Jahreszeiten” („Negustorul de legume și fructe”), deși multă lume mi-a reproșat că aș fi realizat un sfîrșit din cale afară de oribil. Forța cea mare a acestei femei era că într-o asemenea situație în loc să renunțe la viață, se închidea în sine și în loc să spună „vreau să sufăr” își spunea „vreau să trăiesc”. Am găsit aceasta întotdeauna ca fiind pozitiv.

Noi doi, Hanna și cu mine, eram de părere că vremea în care n-am colaborat a fost destul de lungă ca să ne putem apuca din nou de treabă. Ceea ce ne interesase fusese povestit. Iar acum, după un număr de ani, eram amindoi de părere că venise momentul să născocim ceva nou, de vreme ce am acumulat o anumită experiență în viață ca și în muncă.

Am făcut apoi împreună „Die Ehe der Maria Braun” („Căsnicia Mariei Braun”), „Alexanderplatz” și „Lili Marleen” și ne-am spus că putem face iarăși o pauză.

Slau și mă gîndesc, și de aceeași părere e și Hanna, că după experiențele pe care le-am dobîndit de-a lungul anilor, ne-am putea declara mulțumiți. Asta în primul rînd. Hanna nu e o persoană pe care să o folosești în roluri secundare. De altfel nici nu e bine să fie tot timpul la dispoziția regizorului. Altit în „Lili Marleen” cît și în „Maria Braun” coincid năzuințele ei de a se vedea întruchipată într-un rol și dorința mea de a povesti ceva chiar eu ea. Nu vreau să mă forțez să fabric scenarii numai de dragul de a umple niște goluri.

În „Die Sehnsucht der Veronika Voss” („Năzuința Veronikăi Voss”), este vorba despre droguri, dar nu este un film pentru sau împotriva lor, ci este un film care povestește despre ele, despre efectul lor și despre o persoană care poate să hotărască dacă este pentru sau contra lor; decizînd, ea este perfect conștientă că a le lua mai departe înseamnă a-și scurta viața...

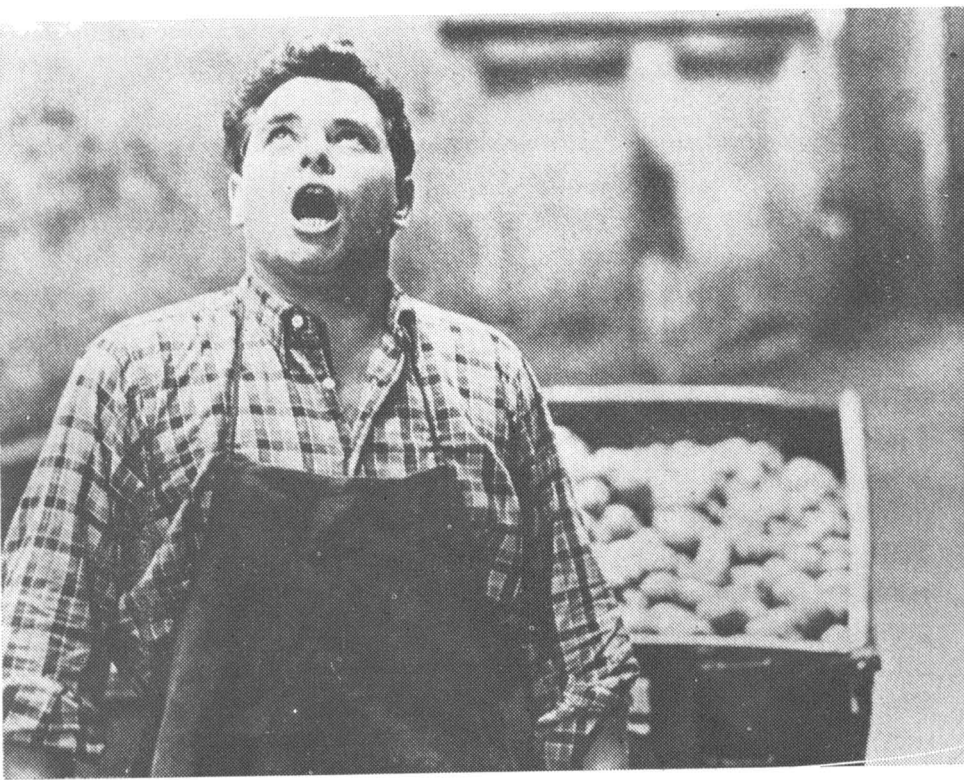
Pe de altă parte sînt convins că mulți nu pot să renunțe să se drogheze, pentru că narcolicele poartă în ele tocmai acel pericol care îi face să devină dependenți.

Așa este cu cocaina.

Cu drogurile lucrurile stau cam așa: în America de Sud se mestecă toată ziua frunze de coca pentru că au prea puțină halebă. Iar în India există o religie care spune: cu cât viața pămînteană este mai mîzeră și mai cumplită, cu atât mai grozavă va fi

Hanna Schygulla în *Rio das Mortes* (1970)

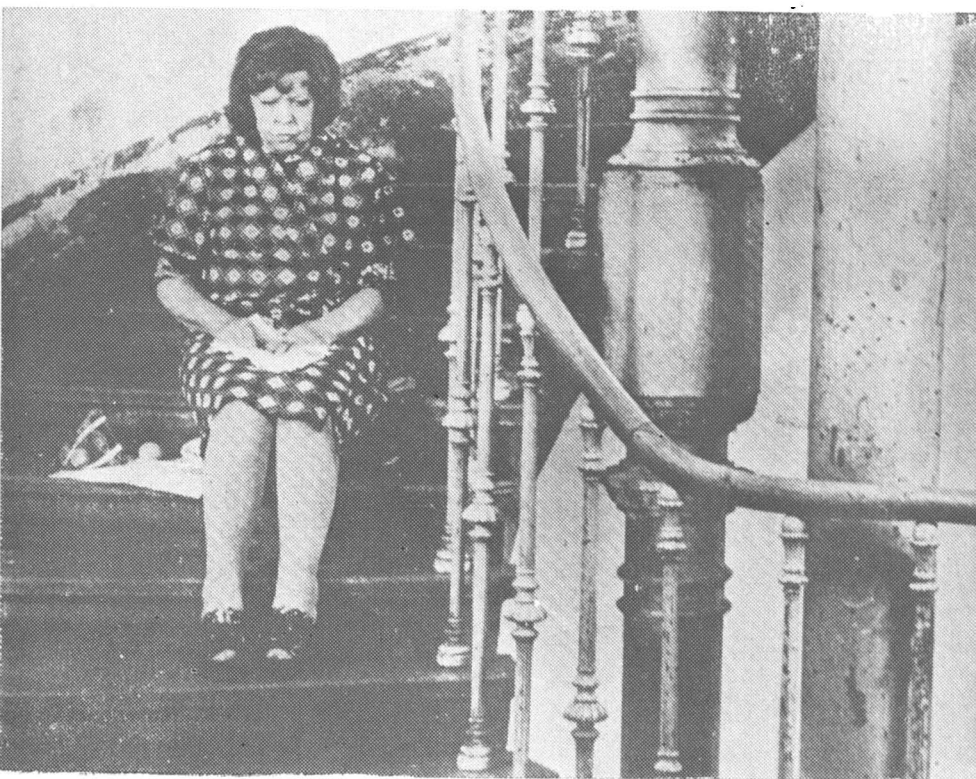




Hans Hirschmüller ca Hans Epp, erou tragic,
în *Negușătorul celor patru anotimpuri* (1971)

cea viitoare și cu atât vei avea mai multe șanse să treci în, cum îi zice... Nirvana. Religiiile în sine sînt aproape de asemuit experiențelor cu droguri. Dacă ții numai biserica romano-catolică, cit de mult teatru face.

Tămîia este desigur și ea un drog, dar nu intră sub incidența legii anti-drog; ca și alcoolul dealtfel. La noi alcoolul este permis, iar în Bolivia, sau pe acolo, a fost primul puci al cocainei din istoria contemporană. Asta e destul de amuzant.



Brigitte Mira în femeia de serviciu din *Spaima mănincă* sufletul. Cu acest rol, actrița vest-germană a cucerit publicul Festivalului de la Cannes, în 1973.

De bună seamă, există momente în care am sentimentul că nu mai trebuie să fac nimic, pentru că tot ce a fost de făcut există deja — chiar dacă sub altă formă sau poate chiar mai bine. Asta e o fașă a problemei. Ceea ce face din asta poetul din „Satansbraten” este reversul. Despre problema dacă de la un anumit punct al culturii occidentale mai trebuie făcut ceva — despre asta se mai poate discuta. Eu cred că după „Traviata” lui Verdi n-ar mai fi trebuit să se facă nici o operă de artă. Mai

De la „Trümmerfrau“ (salahor al molo-
zului) la „specialistă a viitorului“: un destin
emblematic rețrăit de Hanna Schygulla în
Căsnicia Mariei Braun (1978)



E vinovată Effi? Enigmaticul răspuns dat
de chipul Hannei Schygulla în *Fontane – Effi
Briest* (1972/74)

Hanna Schygulla (Susanne Gast) in *A
treia generație* (1978/79)





O capodoperă critică a societății de consum:
Nu dorește decât să fie iubit (1975/76). În
imagine: Ernie Mangold (Mama), Vitus
Zeplichal (Peter), Alexander Allerson (Tatăl),
Elke Aberle (Erika).

desăvârșit decât alții nu se poate. Aceștia reprezintă maximum de posibilități ale culturii occidentale.

Am spus doar că în Germania lucrurile au luat o altă întorsătură, iar cei care dețin puterea știu să profite de ea. În urmă cu câțiva ani nu ar fi fost așa, ar fi existat o opoziție extraparlamentară mai îndrăznească sau o altă opoziție care s-ar fi manifestat. Tendința actuală merge mină în mină cu conformismul multora; dar acum deja faptul este consumat. Întreg climatul este diferit față de cel de acum 5 ani. (...)

Istoric este cam așa: am citit scenariul la „Lili Marleen“ neștiind că e de Purzer și am întrevăzut posibilitatea să fac și să povestesc ceva prin el; de fapt, ceea ce am făcut în final. Când am aflat că Purzer a colaborat la scenariu, m-am gândit, și găsesc asta foarte normal, dacă n-ar fi mai bine să renunț. Am discutat despre asta și cu cîteva persoane de a căror integritate sint convins. Printre ele, șeful Studiourilor Bavaria, Rohrbach, care îl cunoștea pe Purzer. Mi-a spus că acesta este și el un om cu problemele lui. În final, m-a sfătuit să fac filmul, dacă îmi place. Alexander Kluge mi-a spus că ar fi absolut copilăresc să renunț din cauza lui Purzer, dacă această poveste mă pasionează. Pe de altă parte, prin contract, aveam dreptul de a schimba orice propoziție, orice scenă. Toate una peste alta, consider că nu a fost o trădare a idealurilor mele...

În românește  NORA NEGRESCU

Hanna Schygulla și Günter Lamprecht — interpreți
creatori — în *Berlin Alexanderplatz* (1979/80)



MOARTEA LENTĂ A LUI R. W. FASSBINDER

Fiecare moarte este bruscă, apare pe neașteptate, provoacă răni. Asta ține de determinările ei fatale. Moartea unui bătrîn poate consola prin certitudinea că a fost precedată de o viață lungă. Moartea unui tinăr are loc ca urmare a unui accident, a unui război, a unei boli. Cei 36 de ani ai lui Rainer Werner Fassbinder nu sînt o măsură suficientă pentru moarte. Natura morții sale este alta. Nici accident, nici război, nici boală. Și toate laolaltă. O moarte bruscă, total imprevizibilă.

Dar n-au prevăzut-o oare, unii, această moarte scurtă, fulgerătoare? Eu însumi am vorbit de mai multe ori despre asta. Între prietenii. Și cu el. Nu trădez aici nici un secret. O luase la cunoștință cu un calm izbitor. Poate cu un adaos de oarecare cochetărie. Scosesem la iveală, aproape jenat, un lucru știut de toată lumea: zilele se cîntăresc și se numără. (...)

A muri pentru Fassbinder

O NOTIȚĂ AUTOBIOGRAFICĂ

În timpul filmărilor, l-am cunoscut pe RWF întotdeauna ca pe un om calm. Atunci însă cînd preparativele pentru producție se dovedeau a fi de proastă calitate și blocau desfășurarea, Fassbinder putea deveni rece de tot și tăios. Sau irascibil ca un drac, cu spumă la gură. Uneori, aveam impresia că-l încîntau prilejurile.(...)

Îmi revine sarcina să așez pe masă o bucată zdravănă de cîrnat roșu. Cîteva felii sînt tăiate. În timpul asta trebuie să recit niște tirade interminabile. Nu-mi stăpînesc textul. E trecut bine de miezul nopții. Sînt un tip matinal. Dimineața, n-am probleme cu vorbele, acum însă sînt stors și înghețat pînă în măduva oaselor. O față se așează la picioarele mele ca să nu fie văzută. De jos, îmi șoptește textul.

În pauză, înfulec cîteva felii de cîrnat. Producătorul mă ochește și-și pescuiește și el o bucată. Acum îi sare lui Fassbinder muștarul. Dacă se isprăvește, cîrnatul nu va mai putea fi filmat. E clar. Flămînzii dar renunțînd cu înțelepciune, ne fixăm cu toți privirea asupra cîrnatului cel roșu atît de tentant.

Cine tremură de frig trebuie să știe să rabde.

Filmarea — o meserie de vis? Un coșmar.

Gerhard Zwerenz, *Der langsame Tod des R. W. Fassbinder. Ein Bericht.* Schneekluth Verlag, Münchener Edition, 1982

Vîntul urlă. Fassbinder vine și dispare. Fata îmi șoptește: se furișează într-una spre autobuz ca să tragă o dușcă. Mă uit la ea. A tras și ea desigur destul la măsă. Asta e aici un lucru fast și nefast. Ce te miri, mă gîndesc, zilnic actorie apoi vine numaidecît și sinuciderea. Mă apucă o milă cumplită pentru acest popor cumsecade. Cum poate deveni cineva de bunăvoie cineast. N-au decît domnii sclerozați de la industria cinematografică care au adus filmul german la sapă de lemn să bage și ce-a mai rămas în groapa hoiturilor. Spre bătaia de joc a restului lumii. De ce oare nu s-ar coloniza și în cinematografie o colonie americană.

Acești noi cinești tineri sau foști tineri suferă de ambiția lor. Fassbinder este doar un exemplu, poate prototipul acestui meșteșug și al acestei ambiție. De aceea își rup gura cu el dragii colegi. Îi pun strimbe acestui trudit monoman. Cîndva îl vor pune jos. Sau nu. A nu avea un film în lucru îl umple pe Fassbinder de o plictiseală insuportabilă. Suportă lumea așa cum este doar aflat sub presiunea producției. RWF se vrea sub jug. Vrea să fie înjurat, lăudat, urit, iubit. Viața particulară este înghesuită în pauzele între lucrări. Uneori chiar în lucrare. Numai să nu se ivească pauze, cu asta trebuie să te învoiești. Cum poate cineva s-o ducă așa de unul singur. Prea mulți demoni. Plictiseala ambiguă a zilelor în care nu se întîmplă nimic. Cînd se lucrează, se întîmplă cît de cît ceva. Mulți ard de dorința de a se lîngșa pe lîngă unul ca el și sînt invidioși din te miri ce. Și n-o recunosc niciodată pentru că asta ar fi din nou o recunoaștere a situației lor în lupta concurenței. Ca în vremurile de demult, dușmăniile se ascund și se maschează în spatele micilor injurii malițioase numite critică. Așa e peste tot, dar la film mai rău ca oriunde. Pentru că aici e vorba de sumele cele mai mari de bani. Niciăieri nu este succesul atît de mare și nici căderea atît de profundă.

O seară la locul de turnare, Hof, undeva la capătul pămîntului. RWF stă cu orla-cii lui la masă. Sînt niște mese bavareze robuste din cîrciumi bavareze robuste. Faptul trist de a se fi apropiat de vîrsta de treizeci de ani îl stîrnește lui Fassbinder neliniște, poate și pentru că ceasul lăuntric va fi măsurat deja intervale mai mari de timp; la treizeci de ani, meditează el cu voce tare despre anumite modificări, nu mai poți trîncăni și bea cît e noaptea de lungă și să fii a doua zi dimineața în stare să stai vioi după camera de luat vederi sau înaintea ei; se vede clar că treaba nu iese cum ar trebui. Rainer se referă la Kurt Raab — acesta n-a băut nici vin nici bere în timpul turnărilor — și Fassbinder privește energic către cerul de cheflii: e timpul să se meargă la culcare! (...)

Există oameni pentru care timpul subiectiv se scurge aasemenea celui obiectiv într-o aceeași măsură a scurgerii, pe cînd pentru alții nimic nu parvine la aceeași măsură ci totul se îndreaptă spre o erupție sau chiar spre contrariul acesteia, tortura acelei plictiseli astfel cum o generează pustiul impresiilor din noi. RWF vrea să producă. Supărător acest timp al somnului care se furișează în chip de noapte în munca noastră cotidiană.

Moartea lui Fassbinder 3

Regizorul de film Gremm care a apucat să-l intervieweze pe Fassbinder cu puțină vreme înaintea morții sale relatează că Rainer ar fi fost plin de proiecte și n-ar fi intuit așadar sfîrșitul lui iminent. Gremm nesocotește faptul că pe Fassbinder

Îl bîntuia de multă vreme presimțirea morții. Doar firile slabe sînt împinse de așa ceva la pasivitate. Rainer, dimpotrivă, a fost îndemnat la un spor de activitate, dentru că fiecare film avea pentru el semnificația unui pas către sfîrșit, în sensul de „a o lua înaintea morții”. Proiectele și activitățile lui Fassbinder izbucnesc din conștiința morții și din apropierea, pentru el evidentă, a morții. La 9 iunie 1982, Rainer nu bănuia totuși sfîrșitul iminent ce avea să se producă la 10 iunie — faptul că nu-l mai așteaptă o viață lungă îl accepta ca pe un lucru convenit și sigur, de altfel, viața nu i-a fost chiar așa de scurtă în comparație cu cea a lui Georg Büchner, care a ieșit la 21 de ani din joc. Cee drept, acesta a lăsat o operă destul de restrînsă. În cei 13 ani pe care Fassbinder a apucat să-i trăiască în plus, s-a născut abia partea esențială și mai mare a filmelor sale. Cele mai bune dintre ele, bunăoară „Die Ehe der Maria Braun” (Căsnicia Mariei Braun) sau serialul în 13 părți „Berlin Alexanderplatz”, care vor fi cîndva recunoscute ca niște opere clasice, trebuie înțelese de noi ca anticipări ale unui om de treizeci de ani asupra deceniului următor. Întrucît Rainer presimțea că nu va apuca vîrsta de patruzeci de ani, nu-i rămăsese altceva de făcut decît să presteze asemenea anticipări timpurii. Consumul de energie necesar i-a apropiat sfîrșitul. Ce ar fi putut să ne aducă acest bărbat la maturitatea unei vîrste de patruzeci sau cincizeci de ani. Fără să mai vorbim de orizonturile abia imaginabile ale unei opere de bătrînețe. Ea se sugerează doar ca o promisiune în anumite urme ale filmelor existente. Aceasta nu mai constituie o chestiune de pricepere, de iscusință, de mărunță genialitate. Este o chestiune de evoluție ce necesită timp avînd în vedere mediile și tehnicile moderne atît de complicate. Trebuie să ai la dispoziție pur și simplu mult timp, să fi trăit multe victorii, multe înfrîngerii, să fi trecut sau nu prin multe încercări. Abia după aceea începe tărîmul măiestriei.

În estetică, Fassbinder era un radical, ceea ce implică respingerea aspectului veristic și naturalist al unui obiect și, în compensație, scoaterea la iveală a poeticalui. Filmele și operele epice de un asemenea gen rînesc ușor simțămîntul obișnuit al spectatorilor și al lectorilor familiarizați de jurnalismul fetișist cu opinii slabe de natură superficială. „Așa” n-o vîd deloc, n-o cunosc deloc, susțin ei cu un aer de supărare, instalați comod în închisoarea lumii unidimensionale ce nu lasă loc pentru creativ. Or, tocmai această poezie creativă și radicală face ca filmul și relatarea să devină artă. Este o altă artă. O opoziție față de distrugerea atomică, rezultat al matematizării lumii umane, în timp ce noi încercăm să recuperăm calitățile care s-au pierdut. Prin calcul rece se poate meșteri bomba, nu însă din fanteziile formei și culoarei și nici din subiectivitatea radicală a pacifiștilor.

Reactorul rapid

Fassbinder face parte din tipurile de pisici care nu suportă multă vreme o privire iscoditoare îndreptată asupra lor. Pisicii nu-i place să se uite direct în ochii omului. Cu privirea ei divagantă, ea se desvîluie că e pisică.

Cu ajutorul ochilor săi, un actor poate juca tragedii și comedii întregi. Un interpret rutinat își stăpînește ochii ca oricare alt mijloc. Ochii sînt pentru el o recuzită. El joacă cu ei. Fassbinder operează cu ochii și privirile actorilor, ba a dezvoltat chiar o artă cu totul proprie de rafinamente optice, de ogîndiri plănuite și întîmplătoare, de puncte de fugă instabile. E un maestru al acestei particularități a artei cinematografice moderne. S-ar putea vorbi de un baroc al ogîn-

zilor și privirilor. Fassbinder însuși dispune de o privire de o francă naivitate, corespunzătoare firii sale și izvorită din ea. El n-ar fi însă un om al filmului și al scenei dacă n-ar miza pe această forță în vederea obținerii unor efecte.

Partea cealaltă, cea pisicească din el, nu-l lasă să suporte prea multă vreme o privire îndreptată asupra lui. Cu o eschivare caracteristică, întrerupe sugestia instalată, slăbind efectul obținut.

El capătă cu aceasta un spor de simpatie, ochii i se aprind, doar că e mai greu de sesizat pentru că nu mai există confruntarea lor, simpatia fiind parte integrantă a fizionomiei care se lățește într-un zimbet pe cit de cuceritor pe atît de apropiat grimasei.

Maestrul se uită spre un colț al încăperii și chiar vorbește într-acolo deși se adresează celui din față.

Despre marele armator grec Onassis se spune că poartă ochelari fumurii intrucît altminteri privirea lui penetrantă ar fi greu de suportat.

Fassbinder pare a socoti că privirea lui n-ar fi eficientă decît doar puțină vreme. Sau se teme să nu se trădeze printr-o privire prelungă. În același timp, privirea de pisică conferă acea ușoară magie a eschivării, de parcă animalul n-ar avea nevoie să țină pe cineva sub observație mai multă vreme. Doar pe inamicii învertați îi fixăm cu acuitate și îndelung. Spre deosebire de cline, pisica este considerată o creatură extrem de îndărătnică și cu puține șanse de a fi dresată, în timp ce clinele se atașează cu credință de stăpînii lui, credință ce poate fi citită și în ochii lui, individualitatea divagantă și independența pisicii nu admit o asemenea doză de servilism.

Odată cu vîrsta, Fassbinder a dezvoltat o succesiune aparte de ridicare și coborîre a capului, doar aparent întîmplătoare, de modificări ale expresiei privirii și de scurte remarci abrupte. Atunci cînd camera de luat vederi se îndreaptă spre el, bunăoară la o masă rotundă sau cu ocazia altor manifestări oficiale în vederea divertismentului public, jocul lui alura unui ritual și nu mai constituia decît parțial o autoînscenare, fiind în mare o reacție de apărare realizată printr-o desfășurare bine statornicită a mișcărilor, cu ajutorul cărora se pune stavilă imperinențelor sau măcar o frînă în calea lor, dar cărora, pe de altă parte, ești obligat, din considerente profesionale, nu numai să li te expui dar chiar te și expui, cu o anume satisfacție. O orgie de contradicții și în același timp un izvor de energie.

Fassbinder aparține zodiei astrologice a gemenilor, iar pe pămînt categoriei de copil bun, dar nu mai puțin și celei de copil afurisit. Căzut în mrejele underground-ului, se complăce în neglijarea exteriorului și se dă drept un paria stilat. Iată însă că această cultură a succeselor cinematografice implică să apari uneori la festivaluri și bizare recepții. În acest scop, RWF știe să pună pe el un smocking ultrafin și să prezinte pentru cîteva ore publicului rămas cu gura căscată pe băiatul cel bun căruia nimeni nu-i poate rezista.

Drept compensație morală, el azvîrlă nu multă vreme după aceea cu racii sau nu mai iese cu săptămînile din noul lui costum pentru a-l aduce într-un hal fără de hal și a-l legitima pe purtătorul lui din nou ca ins al underground-ului. (...)

„Hal să facem“ este o expresie a lui RWF al cărei înțeles îmi este foarte limpede; trebuie să spunem ceva, să scriem, să filmăm, în orice caz să nu înghițim

Destinul cineăstului însuși anticipat de Rosel
Zech (Veronika) în *Năzuința Veronikăi*
Voss (1981)



gălușca pentru că altminteri ne sufocăm; productivitatea ca apărare individuală. Întîlnim rar vreun aliat în aparatul de conducere și nu puțini sînt aceia care eșuează lamentabil întrucît o viață întreagă nu le-a reușit să dea de cineva însuflețit de o aceeași convingere situat la pîrghia puterii. Aliații noștri pot fi spectatorii, respectiv cititorii, atunci cînd am răzbit la ei; chiar și în neînțelegerea și reacțiile de neînțeles ale publicului se descifrează urmele unui atașament pe care noi și dușmanii noștri nu-l încercăm nicicum.

Moartea lui Fassbinder 6

Atunci cînd RWF mi-a expus planul unui roman, l-am încurajat și m-am apucat să iau legătura cu editura Hanser prin dr. Kolbe. Fassbinder îi dăduse titlul „Călătorie în lăuntru sufletului” sau „Călătorie în lăuntru fricii”.

Această povestire proiectată a fost expusă și într-o convorbire televizată purtată în 1978 cu Peter W. Jansen.

Era vorba de un om devenit incapabil să mai facă vreo mișcare din cauza suferinței și/sau a fricii și care se opune acestei stări printr-o reprezentare reflexivă, învingînd și depășind astfel anchilozarea.

În interviul televizat, povestea suna așa.

În convorbirile noastre, lucrurile nu erau chiar așa de certe.

În viață, înțepenirea aceea a ieșit tot mai puternic la iveală de-a lungul anilor și l-a pătruns în aceeași măsură, plină la cea oră de miazănoapte din Joia Verde (Trupul Domnului) a anului 1982 cînd încremenirea și frigul au pus stăpînire totală pe el.

Romanul de altfel n-a fost scris niciodată.

Fusese vorba să-l scrie la Paris. Apoi la New York.

Eu trebuia să fiu primul lector.

Călătoria în interiorul spaimei sufletului n-a pornit prin cuvinte.

Regizorul însuși s-a deplasat cu totul la fața locului.

Moartea lui Fassbinder 9

Cu ocazia unei vizite făcute lui Robert Neumann la Locarno-Monti, vechiul meu prieten și-a dat drumul. Bine o duceți, izbucni el brusc, desfăcînd teatral minile, iar la întrebarea mea, în ce sens aș duce-o așa de bine, îmi răspunse: Aveți timp, încă mult timp la dispoziție!

Nu mult după aceea, l-am întîlnit pe Fassbinder la Frankfurt și, relatîndu-i dezlănțuirea disperată a lui Robert Neumann, îmi spuse: Așa și este! I-am replicat atunci: Chiar dacă sînt cu douăzeci de ani mai tînr decît Robert Neumann și aș dispune de aceea de mai mult timp, tu ai încă mai mult timp decît mine, pentru că ești cu douăzeci de ani mai tînr decît mine.

Nu, răspunse Rainer, eu nu mai am timp. Dar el mai avea de trăit încă cinci ani. (...)

Falsele greutate

În ultima analiză, estetica lui Ernst Enoch constă în substituirea catharsisului aristotelic teamă-milă cu ÎNDÎRJIRE ȘI NĂDEJDE. Filmele lui Fassbinder conțin îndrjire dar snt lipsite de nădejde. În mod bizar, ele te îndeamnă totuși să sper. Părăsești sala mai puternic. Acest lucru s-ar putea explica prin radicalitatea filmelor sale, prin consecvența abreviativă cu care transpune cultura noastră verbală în imagini. Se vede treaba că de la bun început a pășit ca un eidetician înnăscut, ca unul ce gindește în imagini și nu în noțiuni iar experiența căpătată dar și drogurile lui au întărit acest trend. El a devenit astfel primul clasic al acelei tinere generații care s-a descotorisit de tradiția verbală a occidentului. Este prima generație de după război care a crescut în fața ecranului cinematografului și al televizorului, deopotrivă perturbată și stltnită, respinsă și izbită, bătută plnă la înjosire și răzvrătire. Imaginea însăși a devenit drog, moartea frecvent prezentată pe ecranul cinematografului sau al televizorului s-a apropiat în așa fel de spectator și a pășit într-o asemenea manieră în cotidian încât a devenit forțamente cumătra moarte. Generația părinților scăpase din ghearele morții în timpul războiului și era preocupată să izgonească spectrul ei din orizontul ei afectiv și vizual. Generația care a succedat consuma cotidian moartea și dragostea ore în șir și viețuia în permanenta corelație plictiseală-șoc, paralizie-exces. Vechile generații care descoperiseră filmul și televiziunea se țineau la distanță fie chiar și prin filme de proastă calitate, compromisuri între vechia cultură, verbală și cea nouă imaginativă. Rainer Werner Fassbinder a trăit și a murit anticipând într-un deceniu și jumătate toate acestea iar faptul că stltnea excesiv deopotrivă amicitia și inamicia celor din jur nu face decât dovada că avansase în centrul vieții cinematografice.

Moartea lui Fassbinder 10

Moartea lui apare ca o remarcabilă performanță regizorală. Cadavrul în fața televizorului ce vijlia aflat în funcțiune. Însemnările cu privire la filmul dedicat Rosei Luxemburg aflat în fază de proiect răspindite în jurul lui. Singurătatea cineastului. Moartea pe la miezul nopții. Locuința fără suflet de om. Amicii revenind de la un eveniment al vieții nocturne müncheneze la care cineastul n-a ținut să participe, pentru a putea să se consacre proiectului său. Obscure cauză a decesului, ce va rămne poate nelămurită. Bisturiile instituțiilor de stat disecându-l pe decedat și făcându-l bucățele.

Cel viu a știut să nu se lase prins. Cel mort a căzut prizonier.

Aspectul teatral al sfârșitului său frământă o țară întreagă. Cu moartea lui, îi fură președintelui Reagan din S.U.A. care vizitează capitala titlurile principale de pe prima pagină a ziarelor. Ar rde ca o capră dacă ar avea știre de acest lucru.

Ar turna un film pe chestia asta.

Nici nu se răcise încă și roiau în jurul său muștele lipicioasei glorii postume. PENTRU CĂ A FOST AL NOSTRU. Mă grăbesc să public aceste pagini plnă n-o iau înainte mistificările oficiale și nu cedez tentației să arunc însemnările mele zilnice în foc. Măcar să persiste o fărîmă de adevăr nealterat atunci cînd îl vor transforma într-o figură de cult pestil, împodobită.

Epilog

Începînd din 1977, Fassbinder a îmbătrînit anual cu un deceniu. În ultimii doi ani ai vieții sale, sfîrșitul său putea fi tot atît de pușin stăvilît ca cel al unui octogenar. Ceea ce li lipsea ca ani numerabili a fost înlocuit prin acea imperturbabilă îndîrjire de a aparține unei lumi, așa cum era, dăruindu-i-se exclusiv prin filmare. Este greșit să se reducă acest lucru la un instinct destructiv care țintește moartea. Impulsul nu venea dinăuntru ci dinafară și era rezultanta experienței căpătate. Nu s-a meditat niciodată îndeajuns la corelația dintre dezolare și îndîrjire. Firile tari reacționează la stări dezolante cu un spor de îndîrjire. Atunci cînd aceasta din urmă se întruchipează în niște opere ce nu schimbă cu nimic lumea în mersul ei, aceste firi se transformă în întregime într-una din lucrările lor. Romanticismului german nu-i era străin acest lucru. Frumosul lui elogiu al morții corespundea percepției îngustimii coliviei. Acel ce îngăduie fanteziilor sale evadante să ia destulă putere poate finalmente evada. În coșciug. În ultima colivie. Loc fără durere. Ca un regizor bun ce era, RWF și-a pregătît singurătatea. La ultimele sale filme, erau implicați din ce în ce mai pușini din vechii amici și mereu mai multe vedete internaționale, cu care lucra cu plăcere, dar pe care le evita în viața lui particulară. Inițial, își plămădisese trupa ca un substitut de familie. La sfîrșit, a desfăcut-o. Ultimul drum îl parcurge fiecare singur.

Cînd cineva se face mic, ne este mai greu să-i apreciem mărimea ca de obicei. Omul ne pare mai mărunț. Dar chiar și mărimea nemodificată nu este apreciată de ceilalți cu plăcere de vreme ce se simt ei înșiși mai mărunți.

Rainer a fost pentru mine un frate mai tînăr, îndelung căutat, obraznic ca un derbedeu și genial, insuportabil de simpatic, de o frumusețe urltă ce nu fascinează mai pușin decît urîșenia cea frumoasă care îl face pe un bărbat să nu poate fi confundat. Refuza însă să fie bărbat, continua să rămînă băiatul cel bun și rău, derbedeul afurisit ce poate fi însă cu totul altul.

În românește de NESTOR GHEORGHIU

VOLKER SCHLÖNDORFF



Scriitorul: Günter Grass, Protagonistul:
David Bennent (Oskar), Regizorul: Volker
Schlöndorff, colaboratori la realizarea „pre-
miului Oscar“ *Toba de tinichea* (1979)

REGIZORUL LITERATOR



SCENARIUL

Scris de: JEAN-CLAUDE CARRIÈRE,
VOLKER SCHLÖNDORFF, FRANZ SEITZ,
cu dialogurile prelucrate și completate de GÜNTER GRASS

*„A fost odată un oraș,
care avea o suburbie,
care se numea Langfuhr.
Langfuhr era atât de mare și atât de mic,
încît tot ceea ce se întîmplă sau s-ar putea
întîmpla pe lumea asta, se întîmpla sau
ar fi putul să se întîmple
și în Langfuhr“.*

GÜNTER GRASS

Capitolul I

1. Kaşubia

Exterior — zi

Un cîmp de cartofi, care se întinde pînă în depărtare. Un orizont apropiat, cu stîlpi de telegraf care se pierd în zare și cu treimea superioară, îngustă, a unui cuptor de ars cărămidă. Un peisaj în cerneală, cenușiu-cafeniu.

Colaci groși de fum indică un loc unde arde focul; apoi o vedem pe Anna Bronski, stînd ghemuită acolo. Fluieră ceva pentru ea însăși, dar nu o melodie anume.

VOCEA LUI OSKAR:

*/Așa cum ar fi spus biata mea mamă, bunica mea Anna Bronski,
o tîină femeie neștiutoare într-ale lumii, ședea, în cele patru fuste
ale ei, la marginea unui cîmp de cartofi./*

Cele patru fuste ale Annei stau larg umflate în jurul ei. Cu o nuia de alun, rostogolește, din cenușa focului la care se coc cartofii, prima barabulă coaptă, o scoate

*Redactat în mai 1978

TOBA DE TINICHEA

un film de
VOLKER SCHLÖNDORFF

după romanul lui
GÜNTER GRASS

din grămada de buruieni care ard mocnit, ca să se răcească. Apoi, o crăcuță ascuțită străpunge tuberculul carbonizat, cu crusta plesnită, îl duce în fața gurii Annei, care nu mai fluieră, ci suflă, printre buzele arse de vînt, crăpate, cenușa și lutul de pe coajă.

În timp ce suflă, Anna ține ochii închiși. Cînd crede că a suflat destul, deschide pe rînd ochii, se repede să muște, cu o fulgerare a incisivilor cam depărtați, dar altminteri fără cusur, dă drumul de îndată îmbucăturii, păstrează jumătate din cartoful încă prea fierbinte, mălăieș și aburind, în gura căscată larg și holbează ochii în lungul cîmpului...

Se mișcă ceva, acolo, între stilpii de telegraf. Ceva se mișcă acolo în salturi. Trei oameni țopăie printre stilpi.

Anna închide gura, stringe buzele, face o strîmbătură din ochi, molfăie cartoful. Cei trei aleargă în salturi spre cuptorul de ars cărămidă, apoi în jurul lui, și unul se întoarce, își ia din nou elan, pare să fie mărunțel și îndesat, și urcă sus, pe cuptor; ceilalți doi — mai slabi și mai înalți; însă abia a ajuns pe cuptor că, imediat, e din nou între stilpi, mărunțelului îi sfîrșie călcîiele, e mai grăbit decît ceilalți săltăreți, care trebuie iar să se întoarcă spre cuptor, fiindcă celălalt se și rostogosește deasupra, pe cînd ei, doar la două degete distanță de el, își iau din nou elan și deodată dispar, le-a trecut cheful, așa s-ar părea, iar mărunțelul, și el, sare de pe cuptor și cade înapoia orizontului.

Anna profită de pauză, înfige crăcuța într-un alt cartof, suflă în pripă cenușa și lutul de pe coajă, își îndeasă toată barabula în gură, mestecă circular, în timp ce —

— mărunțelul țîșnește din cărarea înfundată de alături, privește sălbatic în jur pe deasupra mustății negre, se apropie în salturi lungi, grăbite, e înspăimîntat, evident, e urmărit, nu știe încotro s-o apuce, înapoi nu poate s-o ia, se aruncă la pămînt, se tirăște înainte, cu fruntea plină de sudoare, gîfîind, mustața îi tremură, se tirăște aproape de tot și se uită la Anna ca un animal, tocmai, mărunțel și îndesat. Anna, oftînd din rărunchi, lasă tălpile pe pămînt, își ridică, una după alta, cele patru fuste de culoarea cartofilor, le ridică destul de sus pentru ca mărunțelul să

poată încăpea în întregime dedesubt și să dispară, cu mustățile lui cu lot, uitînd de gîfială și tremurat. Anna se lasă suspinînd deasupra lui.

O pală de vînt adie în focul de buruieni, în timp ce Anna își netezește fustele, rostogolește din cenușă doi, trei cartofi, ia alți patru, cruzi, din coșul de lingă ea, îi îngroapă unul după altul în cenușa caldă, liacoperă cu mai multă cenușă și scormonește în jăratul pînă cînd fumul se înviorcă.

Abia s-au potolit fustele Annei, abia a pornit din nou în direcția vîntului, tîrîndu-se galben și sprinten pe cîmp, spre sud-vest, fumul gros al focului unde se coc cartofii, care, de atîta scormonit, își schimbă direcția, că din cărarea înfundată de alături izbucnesc cei doi înalți și slabi care sînt pe urmele individului mărunțel, dar îndesat, care acum domiciliază sub fuste. Se vădește că, din motive de ordin profesional, ei poartă uniforma jandarmeriei de campanie.

Aproape că au trecut în goană prin fața Annei, cînd unul se răzgîndește, se oprește în fumul focului și întreabă, dregîndu-și glasul (*dialogul trebuie să picure*)

JANDARMUL 1: A trecut vr'unu' p-aci? Un anume K oljaiczek?

ANNA (*clatină din cap*): Nu știu pe nimenea așa.

JANDARMUL 1: A pus un foc'șor.

ANNA: Sfîntă Fecioară!

JANDARMUL 1: Bunînțeles, joagăru' s-a dus dracului ...

Unu' mic, îndesat, ăla e ...

ANNA: Pe-așa unu' am văzut, fugea ca dracu' de tîmție.

JANDARMUL 1: Încotro?

Cu cartoful aburînd în crăcuța ascuțită, Anna arată, desemnînd un punct anume, în direcția Bissau, care, potrivit cartofului, ar trebui să se afle între al șaselea și al șaptelea stîlp de telegraf, dacă numărăm de la cuptorul de ars cărămidă spre dreapta.

Indivizii în uniforma jandarmeriei de campanie sînt nehotărîți, nu știu dacă să caute acum Bissau-ul îndărătul stîlpului de telegraf, și de aceea, pînă una-alta, cotrobăie cu baionetele prin mormanale de buruieni încă neaprinse de alături, dau tîrcoale bănuitori grămezii de cartofi, ca și cum Koljaiczek ar fi putut, într-un timp alt de scurt, să-și găsească adăpost sub ea, împung și aici cu baionetele, dar trebuie să constate lipsa țipătului vreunui împuns.

JANDARMUL 1: Aicea nu-i ... trebuie c-a luat-o către Bissau.

JANDARMUL 2: Ori una, ori ailaltă! Altcumva nu se poate!

Între timp, Anna mușcă, cu incisivii ei cam depărtați, o jumătate dintr-un cartof, încetează de tot mestecatul și-și lasă ochii să rătăcească spre stînga sus. Începe să plouă mărunț și pieziș.

JANDARMUL 1: Acu' mai și plouă.

Brusc plictisiți, jandarmii renunță, pornesc cu pași mari în direcția Bissau.

Anna scoate un geamăt puternic. Jandarmii se întorc și o măsoară bănuitori.

Anna bolborosește încet numele Sfintei Fecioare.

Jandarmii — o sută de pași mai departe.

Anna.

Jandarmii — acum două sute de pași mai departe.

Anna, suspinînd ușurată.

Jandarmii — acum cinci sute de pași mai departe. Uniformele lor nu mai sînt decît niște puncte mișcătoare ce se înecă încet în umbrele serii, printre stîlpii de telegraf Anna Bronski, învăluită în fumul focului care moare lent, se scoală, se ridică, atît

de anevoie de parcă ar fi prins rădăcini, iar acum ar întrerupe, trăgând după ea fibre și bulgări de pământ, creșterea abia începută.

Lui Koljaiczek i se face frig când se trezește deodată zăcînd în ploaie, mărunțel și îndesat, așa, fără acoperiș. Repede, își încheie nasturii pantalonilor, pe care teama și o nemărginită trezuiță de adăpost l-au obligat să-i poarte descheiați sub fuste. Mișcă degetele în grabă pe nasturi, de parcă i-ar fi frică să nu răcească ...

Anna îi pune în spinare un coș, se încovoie și ea sub celălalt, mai greu, îi rămîne o mîină liberă și pentru greblă și sapă.

ANNA: Hai, Koljaiczek!

KOLJAICZEK: Joseph mă cheamă.

ANNA: Ei, hai, Joseph!

Pleacă împreună. El, cinci pași în urma ei.

VOCEA LUI OSKAR: /Așadar, bunicul meu își manifesta patriotismul punînd, din cînd în cînd, cîte un foc.

Dealtfel, în întreaga Prusie occidentală, joagărele, hambarele și posturile de poliție au oferit, în anii următori, fitilul necesar unor înflăcărare simțăminte patriotice ... /

9. Spitalul de campanie pentru rezerviști Silberhammer

Interior — zi

Deasupra unuia dintre paturile de campanie pline cu răniți, stă scris cu creta pe o tăbliță neagră:

MATZERATH ALFRED

CAPORAL

NĂSC. 12.5.92

Matzerath zace întins pe burtă, sora de caritate Agnes îi lipește o bucată mare de plasture pe șezut. Caporalul geme; infirmierul Jan Bronski se află alături.

VOCEA LUI OSKAR: /Biata mea mamă lucra, umăr la umăr cu Jan Bronski, unul dintre cei doi prezumtivi tați ai mei, la Spitalul de campanie Silberhammer, unde celălalt prezumtiv tată al meu, Alfred Matzerath, își vindeca rana, o mică gaură de glonț în șezut./

11. Tîrg în port (1920)

Exterior — zi

Bunica Anna Bronski șade, în cele patru fuste ale ei, la locul obișnuit. Fiica ei, Agnes, stă în picioare lîngă ea; cele două femei se uită la Alfred Matzerath și la Jan Bronski, care hoinăresc ținîndu-se pe după umeri la o oarecare distanță de ele.

AGNES: Nu știu ... nu știu ...

BUNICA: Îi un flăcău tare chipeș. Ș-acu', cînd nu mai e război ...

AGNES: Vrea să deschidem un magazin de coloniale.

Dar Jan, ce-o să fie cu Jan?

BUNICA: Da' el ce vrea?

AGNES: Nu știe, tot nu știe. La poștă, dacă s-ar putea, da' nu știe încă la care.

BUNICA: Cum, la care?

AGNES: Ei, ne tot certăm dacă-i mai bine la poșta nemțească ori la aia poloneză. Și Jan vrea să fie polonez.

Cei doi tineri privesc spre Krantor*).

* Celebra „poartă-macara” a portului hanseatic Danzig. (n.tr.)

Jan: Noi, kaşubii, am fost dintotdeauna aici, cu mult înaintea polonezilor şi, bineînţeles, cu mult înaintea voastră, a nemţilor.

MATZERATH: Chestii răsuflăte, Jan! Pace! Nemţi, polonezi, kaşubi, toţi or să trăiască acumă împreună în pace.

Bunica şi Agnes li contemplă gînditoare pe cei doi bărbaţi.

BUNICA: Co-lo-ni-ale. O să aibă şi gaz acolo?

AGNES: Te cred. Şi conserve. Mărfuri lipscăneşti, sparanghel şi sardele în ulei. Dar Jan...?

BUNICA: Io, pe vremuri, cînd Koljaiczek a trebuit să se ducă, n-am dat două parale pe viaţa liniştită.

AGNES: Da' l-ai iubit!

BUNICA: Asta n-a ținut nicicînd cuiva de foame.

AGNES: Nu ştiu.

BUNICA: O să afli tu.

Agnes se duce spre cei doi bărbaţi.

VOCEA LUI OSKAR: /Cei doi domni, alt de diferiţi unul de celălalt, dar, totuşi, perfect de acord, amîndoi, în ceea ce o privea pe mama, s-au plăcut unul pe altul şi, în această treime, m-au adus pe lume pe mine, Oskar./

Agnes pleacă alături de cei doi bărbaţi.

Capitolul II

11.B. Labesweg

Exterior—noapte

Magazinul de coloniale.

Ploaia biciuieşte strada pustie. Fulgere iluminează scurt faşadele caselor. Fantomatic, mitic, ironic.

VOCEA LUI OSKAR: /Soarele se afla în constelaţia Fecioarei. Neptun intra în casa a zecea, a miezului vieţii, şi îl ancora pe Oskar între uimire şi amăgiri. Saturn a fost acela care, în opoziţie cu Jupiter, a pus sub semnul întrebării provenienţa copilului./

DESCHIDERE DE DIAFRAGMĂ

12. Locuinţa Matzerath/dormitor

Interior—noapte

Agnes zace, gemînd în durerile facerii. Afară — furtună de vară tirzie.

MOAŞA: Soseşte! Soseşte! Forţează-te, doamnă Matzerath, forţează-te tare! Întineric. În sfîrşit, prima privire în afară a noului-născut:

În lumină intensă, apar coapsele larg desfăcute şi genunchii mamei şi, între ei, lampa din dormitor.

Un fluture de noapte, de mărime mijlocie şi păros, filfilie în jurul celor două „pere” de alte şaizeci de waţi, aruncă umbre uriaşe, tremurătoare, pe tavan, şi tamburinează pe becuri.

VOCEA LUI OSKAR: /Am văzut lumina acestei lumi sub forma a două becuri de şaizeci de waţi./

Imaginea se roteşte cu 180°, „cu capul în jos”.

Mina moaşei ţine picioarele noului născut, pe care îl ridică încet în sus.

Sexul copilului intră în imagine.

MOAȘA: Un băiat! Un flăcăiș întreg și zdravăn!

Acum apare și fața, boțită, cu capul în jos.

Bunica Koljaiczek se duce la ușa salonului și anunță, în timp ce de afară se aude furtuna:

Alfred! E băiețel!

Matzertah apare în ușă și privește spre Agnes.

MATZERATH: Un băiat? Adevărat?

Agnes, epuizată, confirmă.

MATZERATH: Un băiat!

Matzerath se apleacă deasupra lui Agnes și îi ia mîna.

AGNES: Eh, știam eu că e băiețel, chiar dac-am zis cîteodată că o să fie fetiță.

Îl descoperă pe Bronski în cadrul ușii și-i zîmbește și lui.

VOCEA LUI OSKAR: /Ca să fie limpede de la început: făceam parte dintre acei nou-născuți sensibili, a căror dezvoltare spirituală este încheiată încă din clipa nașterii. Așa încît ascultam cu mult spirit critic primele fraze spontane ale părinților mei./

Matzerath arată spre prunc.

MATZERATH: Cînd o crește mare, o să precia el magazinul. Să știm și noi pentru ce ne zbatem atîta.

Agnes privește cu duioșie bebelușul, pe care moașa i-l pune acum pe braț.

AGNES: Cînd micul Oskar va împlini trei ani, o să capete o tobă de tinichea.

VOCEA LUI OSKAR: /Numai perspectiva acelei tobe de tinichea m-a împiedicat să dau o expresie mai sonoră dorinței de a mă reîntoarce cîn pîntecele matern. Dealtfel, moașa îmi tăiasse buricul: nu mai era nimic de făcut. Și, atît de definitiv expulzat, abia așteptam cea de-a treia aniversare a mea./

Capitolul III

13. Locuința Matzerath

Interior—zi

Fereastra dinspre curte a dormitorului. Agnes intră în imagine și dă deoparte perdelele. Afară strălucește soarele.

Agnes se aplecă deasupra pătutului de copil, cu zăbrele.

AGNES: Oskar ... Oskar ..., scularea ... e vremea.

Băiețelul din pat își trage plapuma peste urechi și se înloarce cu fața la perete.

La vedere rămîne doar un ciuf blond.

AGNES: Oskar, știi doar ce zi e azi.

La aceste cuvinte, Oskar aruncă la o parte plapuma și se ridică. E blond, are ochi albaștri și privirea lucidă, așa cum apare acum pentru prima dată: deși scund, pare mai vîrstnic de trei ani. Agnes se duce alături, în salon, unde Alfred Matzerath așteaptă să aprindă cele trei luminări aniversare.

Prin ușa dormitorului, părinții îl privesc pe Oskar, care se dă anevoie jos din pat și, în cămașă de noapte, vine încet spre ei. Pe măsuta de fumat, netedă, sînt îngrămădite cadourile pentru el. Oskar împinge neglijent deoparte diverse pachete, pune hotărît mîna pe o formă netedă, rotundă, îmbrăcată în hîrtie de împachetat și legată strîns cu sfoară, se înloarce și alcargă cu ea înapoi, la pătutul lui cu zăbrele. Odată sus, sfîșie hîrtia: iese la iveală o tobă de tinichea, cu desene în zigzag, roșii și albe. Ridică privirea și le zîmbește părinților, care stau mîndri în ușă. În aceeași clipă, răsună clopoțelul de la ușa prăvăliei.

MATZERATH: Clienți!

Agnes dă din cap, pleacă amîndoi.

Abia acum, cînd e complet singur, Oskar ridică solemn bețele și, pentru prima dată, bate în toba de tinichea: un-doi, un-doi, un-doi . . .

15. Labesweg

Exterior—zi

O stradă de periferie; pe o parte, case de închiriat cu patru etaje, cu grădinițe mici în față, pe cealaltă, case de slujbași, cu un singur etaj. Caldărim din pietre late, atmosferă mic-burgheză, la unul din colțurile străzii, departe, trece tramvaiul.

Oskar traversează strada în linie dreaptă, bătînd în toba: un-doi, un-doi. Vizavi de magazinul părinților lui, într-o pivniță, este prăvălia de zarzavaturi Greff. Proprietarul ei, domnul Greff, este comandant de cercetași și poartă un șorț verde de grădinar peste niște pantaloni scurți de piele. Este înconjurat de cîțiva tineri. Arată spre Oskar, care mărșăluiește direct către ei.

GREFF: Ia uitați-vă la picu! de Oskar, cu toba lui!

Toți li zîmbesc lui Oskar, care, ajuns în fața lor, execută ireproșabil un sfert de întoarcere la dreapta și, fără ca vreun mușchi să i se clintească pe figură, mărșăluiește mai departe.

Greff și băieții lui îl salută cercetășește.

LINA GREFF: Bună, Oskar!

El face un ocol; în ținută de dimineață și cu părul pus pe moațe, opulenta doamnă Lina Greff se apleacă pe fereastră.

GREFF: Atunci, pe sîmbătă, mergem la Kahlsberg.

UN CERCETAȘ: Cu bivuac?

GREFF: Evident, Dieter, cu bivuac și foc de tabără.

Îi dă repede un măr din galantar.

Între timp, mărșăluind, Oskar trece prin fața a trei copii care șed pe pragul unei case și privesc în urma lui.

Heilandt, un bătrîn, iese din curte împingînd un cărucior și se oprește brusc. Sosește o căruță: a venit bunica, de la țară, cu fratele ei, Vincent; coboară în planul al doilea, și o salută pe Agnes. Oskar mărșăluiește mai departe, cu capul sus, bătînd în toba.

Ajunge în fața vitrinei brutăriei Scheffler și se oprește. Prin geam, privirea lui cade asupra unui tort, pe care Gretchen Scheffler scrie cu șprițerul de frișcă OSKAR. Cu solemne bătăi de toba, Oskar dă onorul propriului său nume. Înăuntru, Gretchen îi simte privirea și își strigă soțul.

GRETCHEN: Ia uite-l pe sărbătoritul nostru!

Brutarul, pudrat tot cu făină, scoate doar un mormăit și continuă să tragă, opintindu-se, alte tăvi din cuptor.

Gretchen îi surde lui Oskar și face o ultimă înfloritură.

Oskar se uită la ea prin fereastră.

16. Locuința Matzerath / salon

Interior—noapte

Serbarea aniversării se apropie de sfîrșit. Pe masă se află resturi de mîncare și de cafea, castroane cu frișcă pe jumătate goale. Sticla cu rachiu de ienupăr trece de la unul la altul.

Bunica a așipit pe sofa. Un duruit îndepărtat de tobă o trezește.

BUNICA: Ce-i?

Îl descoperă pe Oskar, care tocmai intră în cameră cu toba lui de tinichea.

BUNICA: A, tu erai, Oskarchen!

Negustorul de legume Greff povestește o istorioară cercetășească în care e vorba despre izbăvirea din suprema primejdie, despre bărbăție și credință. Trandafiria Gretchen Scheffler și bărbatul ei, maistrul-brutar, ascultă cu atenție. Lina Greff se plictisește și întinde mîna după sticlă.

Gretchen rîde des, tare și sonor. La fel, Matzerath, care stă lîngă ea. Oskar merge în jurul mesei — bătînd în tobă — și studiază societatea, înainte de a se îndrepta spre pian. Mama lui, Agnes, cîntă o arie dintr-o operetă, acompaniindu-se singură cu dexteritate. Vărul Jan Bronski stă foarte aproape de ea, ținînd într-o mînă o țigară „Regatta” cu filtru aurit; cealaltă mînă, atunci cînd nu ajută la întoarcerea foilor, se odihnește pe umărul ei.

AGNES: Nimeni nu te iubește așa ca mine!

Trăiesc pe lume doar pentru tine!

Ochii mei, buzele mele

Îți aparțin!

Noroc și fericire

doar de la tine-mi vin!

Oskar ti privește atent pe amîndoi.

Matzerath este ocupat să-i toarne rachiul pe gît lui Gretchen Scheffler, care se împotrivesc vehement.

MATZERATH: Numai o înghițitură mică-mică ... Ei, haide ...

Convorbirile care urmează, mai mult sau mai puțin simultane, se suprapun:

GREFF: Era în mai 1914, cînd cutreieram prin Vosgi, prin codri ... voiam să fugim de oraș, să ne așezăm în sînul naturii ... eram dezgustați de tot: civilizație, agitație urbană, înțelegi, Gretchen. Nu voiam să mai auzim altceva decît natura și să-i răspundem ... și să cîntăm ... Doamne, a venit lume de peste tot la serbările cîntăreților.

(Cîntă încet, apoi mai tare)

Glște sălbătice fillie în noapte ...

... și vechile legende ... cum ședea Barbarossa în peștera lui *)...

da, bineînțeles, în fiecare zi — o faptă bună. Un măr pe care-l dăruiești ... În primul rînd, ar trebui să învățăm din nou să ne respectăm trupurile, și anume, încă din cea mai fragedă tinerețe. De pildă, statura lui David al lui Michelangelo. Țasta e idealul meu, cioplit în piatră.

Lina, adesea, nu mă înțelege. Totuși, sîntem mai mult decît atît. Ea trăiește pur și simplu de pe o zi pe alta, pe cînd eu socotesc, cred că fiecare zi are ceva aparte. Trebuie să învățăm din nou să aducem jertfe, dar nu cu suflet de slugă, ci liberi, plini de bucurie, binecuvîntînd viața.

(Cîntă încet) În roua dimineții, spre munți ne îndreptăm, iu-huu ...

Agnes și Jan cîntă la pian. El întoarce foile partiturii și își lasă mîna să dispară în decolteul ei. Oskar nu scapă din vedere nimic.

SCHEFFLER: La noi, clasa de mijloc, nu se gîndește nimeni.

MATZERATH: Pentru funcționari, d-ăia care cumpără pe datorie, pentru ei fac așația tot ce fac.

* Potrivit unei legende medievale („Kaisersage” = „legenda împăratului”), Frederic Barbarossa s-ar fi întors, după moarte, într-o peșteră (Barbarossahöhle, din masivul Kyffhäuser, Turingia), încrămenînd într-un jîlț de piatră (n.tr.)

SCHEFFLER: Pe vremuri, o franzelă costa doi pfenigi și pe urmă, dintr-o dată, s-a făcut o sută de mărci, acu' e șapte sute cincizeci și mîine scade la o „albastră”. În fine, azi costă iar o franzelă cumsecade trei pfenigi.

MATZERATH: Io mereu am zis: ce ne trebuie nouă e o monedă stabilă.

LINA GREFF: Și ceva în pahare, Alfred. Să bem pentru marca germană. Și pentru franzelele ta de trei pfenigi!

GREFF: Pentru tinerețe!

GRETCHEN: Și pentru tot ce e frumos!

GREFF: Pot să-ți spun „tu”, Gretchen?

SCHEFFLER: Atunci, spun și eu Lina.

Lina îl strînge în brațe.

MATZERATH: Ah, copii, așa de tineri n-o să ne mai întîlnim noi niciodată!

AGNES și BRONSKI (*cîntă pe două voci*):

Porțile cerului larg s-au deschis!

Înima-mi e-a ta, te iubesc nespul!

Viața-mi și amorul tu le iei cu tine!

Sclavă-ți sînt, supusă, și tot eu — regină!

Agnes ridică privirea spre Jan. Mîna lui a dispărut acum cu totul în decolteul ei și se mișcă acolo cu violență.

Bunica Anna lovește cu palma în masă.

BUNICA: Agnes! Unde sînt cărțile?

Se reinstaurează ordinea, se aprinde lumina.

Jan Bronski stinge țigara. Agnes închide capacul pianului și își aranjează bluza.

Matzerath scutură firimiturile din poala lui Gretchen.

MATZERATH: Permiteți, astea pătează, de obicei...

Gretchen rîde în hohote.

Oskar privește.

MATZERATH (*către ceilalți*): Hop și evanghelia. Să facem o partidă.

Pune cărțile pe masă.

AGNES: Plecăm de la un sfert de pfenig?

JAN BRONSKI: Mai bine de la a zecea parte.

MATZERATH: Mă duc s-aduc o bere.

Matzerath pleacă în grabă.

Agnes îl ridică de subsuori pe Oskar, ca să poată sufla în ultima luminare, care se mistuie pe masă, înainte ca Gretchen să ducă de acolo resturile de mîncare. Oskar suflă și apoi rămîne pe loc. Pendula bate ora șapte.

Oskar lunecă spre bunica lui și vrea să i se vîre sub fuste. Ea îl împinge deoparte.

AGNES (*il întrecă pe brutar*):

Jucați și dumneavoastră, domnule Scheffler?

SCHEFFLER (*se uită la ceasul de buzunar*):

Nu, nu. Jucați dumneavoastră. Eu prefer să chibîțez... dealtfel, în cîrînd trebuie să mă bag în pat.

GRETCHEN SCHEFFLER: Mereu e obosit.

GREFF: Nu trebuia să te măriți cu un brutar, Gretchen.

Rîde exagerat de tare.

17. Magazinul de coloniale

Interior — noaptea

Matzerath iese cu berea din pivniță. În grabă, lasă chepengul deschis.

18. Locuința Matzerath/salon

Interior—noapte

Greff îl așază pe Oskar la tocul ușii și face o creștătură cu briceagul în lemn.

GREFF: Doisprezece septembrie, anul una mie nouă sute douăzeci și șapte. La anul, o să fii înalt până aici ...

(arată) ... și pe urmă, până aici, apoi, până aici, până o să ajungi mare cît mine.

MATZERATH (vine): Bere pe acțiuni, bună, rece și proaspătă, din pivniță. Jucătorii se așază la locurile lor. Sînt destupate, cu pocnete, sticlele de bere. Nimănui nu-i mai pasă de Oskar. El se viră sub masă, la adăpostul învelitorii care atîrnă pînă la podea.

MATZERATH (off): /Optsprezece .../

JAN BRONSKI (off): /Da./

MATZERATH (off): /Douăzeci .../

JAN BRONSKI (off): /Da./

Licitează mai departe, pînă la treizeci.

MATZERATH (off): /Pas./

JAN BRONSKI (off): /Și eu pas./

AGNES (off): /Ia să jucăm noi acum o levată de cupișoare./ Joacă.

În planul al doilea, Greff stă la fereastră cu Gretchen Scheffler. Cîntă încet un cîntec cercetășesc pe două voci, în care un anume Rûbezahl rătăcește prin Riesengebirge. Bunica a ațipit din nou. Brutarul Scheffler urmărește partida cu prefăcută atenție. Fratele Vincent se mulțumește să dea de dușcă un pahar de rachiu după altul.

Vărul pierde; nu-i e gîndul la cărți. Are el alte lucruri în cap decît să joace cărți. Sub masă, Oskar observă cum pantoful stîng al lui Jan este descălțat și cîm, cu piciorul încălțat într-o șosetă gri, Jan caută, pe lîngă capul lui Oskar, genunchii lui Agnes, care stă vizavi de el. Abia a atins-o, că Agnes se trage mai aproape de masă, astfel încît Jan, săltîndu-i puțin marginea rochiei, să poată, mai întîi cu virful piciorului, apoi cu întreg conținutul șosetei, să colinde între coapsele ei. Între timp, Agnes joacă un valet. Ceilalți răspund.

AGNES (joacă alu): Da, dacă așa stăm cu valeții ... ca să ne orientăm ...

Ceilalți răspund din nou.

AGNES: Aha, copii, va să zică aveți de toate ... ia să vedem, cumva și p-ăsta-l aveți? ... și pe ăsta îl înghite nemurirea ... Ei, poftim, ca să nu plîngeți.

Pune jos o carte. Bronski joacă un caro.

AGNES: Doamne, Jan, fii mai atent, știi doar că e descoperit caroul.

MATZERATH: Jucați, copii, nu vă certați!

AGNES: S-a dus și ăsta.

Jocul s-a terminat. Se numără punctele.

AGNES: Ei, ce-aveți? Optsprezece punctișoare. Și cu un joc, două, din mîna, trei, anunțul, patru, înmulțit cu cupele face patruzeci.

JAN BRONSKI: Atunci, ce era în scat? ... ei, ați văzut, două carouri, n-aveam de unde să știu.

AGNES: Tu le faci, Alfred!

19. Coridor

Interior—noapte

Se deschide ușa, Oskar iese. Înăuntru, se văd și se aud jucătorii de cărți. După o scurtă privire la creștătura de pe ușor, Oskar închide ușa după el.

VOCEA LUI OSKAR: /În ziua aceea, în care am reflectat asupra lumii celor mari și asupra propriului meu viitor, am hotărît să pun punct. De-acum înainte, nu aveam să mai cresc în înălțime nici măcar cu un deget, ca să rămân pentru totdeauna în vîrstă de trei ani, ca să rămân pitic./

Oskar se îndreaptă prin coridorul întunecat, fără să șovăie, spre prăvălie.

20. Magazinul de coloniale

Interior—noapte

Interiorul magazinului seamănă, în lumina piezișă a unui felinar din stradă, cu un labirint lugubru plin de lăzi, cutii, rafturi, scări, sticle...

Chepengul de la pivniță este deschis. Jos arde un bec, împrumutînd grîlciului o tainică adîncime.

Oskar privește în jos, își scoate încet toba și bagă bețele în lațurile special confecționate ale bretelelor de la pantaloni.

VOCEA LUI OSKAR: /A durat totuși un minut bun pînă să înțeleg ce voia de la mine chepengul pivniței noastre.

Problema, în ceea ce mă privea, era să le furnizez un motiv plauzibil pentru încetarea creșterii mele, înainte ca medicii să aibă ocazia de a formula propriile lor explicații./

21. Pivnița

Interior—noapte

Oskar coboară cele șaisprezece trepte tocite, își așază toba jos, printre sacii cu făină, și urcă din nou scările — întâi opt; apoi coboară trei; mai urcă cinci; coboară una...

Privirea îi cade pe un raft: sirop de zmeură.

Apoi, trage adînc aer în piept și se aruncă — trăgînd după el o sticlă cu sirop.

Oskar se rostogolește în jos pe scară, dîndu-se peste cap. Sticla spartă și zgomotul căderii răsună destul de tare ca să alarmeze toată casa.

Între timp, sîngele lui Oskar, care picură dintr-o rană la cap, se amestecă cu siropul de zmeură. Înainte să tragă cortina între el și fume, își confirmă sieși succesul experienței: aruncă o privire spre toba nevătămată.

ȚIPETE: /Oskar, unde ești?!

Unde-i Oskar?

Ce s-a întîmplat?!

În deschizătura chepengului apar mama, Matzerath și restul societății festive, brusc treziți din beție.

AGNES: Acolo e! Dumnezeu! sfînte, a căzut pe scară!

Conducătorul de cercetași Greff a ajuns primul, îl ridică precaut pe inconstientul Oskar, îl poartă în sus pe scară.

GRETCHEN SCHEFFLER: Fug repede după doctorul Hollatz.

MAMA (*îipă la Matzerath*): Sînge! Cum de era deschis chepengul? Alfred, tu ai fost aici... Ucigașule! Tu ai lăsat chepengul...

MATZERATH (*îipă și el*): ... am luat berea.

AGNES: ... ai lăsat chepengul...

MATZERATH: ... potolește-te odată, am luat doar berea, pentru voi.

AGNES: Ucigașule!

Îi trage o palmă bărbatului ei și, cum el încearcă s-o liniștească, încă una, cu dosul mîinii.

Jan încearcă să intervină.

JAN: Te rog, Agnes, vă rog ... veniți-vă în fire.

MATZERATH: Nu te băga, vere!

Jan privește încurcat în pămînt.

În girliciul pivniței, pe un sac cu făină, nevătămală, slă toba de tinichea, cu desene în zig-zag, roșii și albe.

22. Locuința Matzerath/dormitor

Interior — noapte

Mai tîrziu.

Oskar zace în patul cel mare al părinților. Doctorul Hollatz se apleacă deasupra lui, cu barba sa mare, neagră, îi palpează capul și adulmecă siropul lipicios. Îi bagă un termometru în gură.

Toți stau în cerc, alături, tac și privesc. Oskar ține ochii închiși. În cele din urmă, doctorul se îndreaptă de mijloc și vorbește, cu o mină serioasă, părinților, întorcîndu-se cu spatele spre Oskar.

Oskar deschide un ochi.

VOCEA LUI OSKAR: /Căderea mea în pivniță a fost un succes deplin. De acum înainte, asta avea să însemne: la cea de-a treia aniversare a sa, micul nostru Oskar s-a prăbușit pe scările pivniței; a rămas, totuși, întreg la cap, numai că n-a mai vrut să crească nici un centimetru, cît de mic./

ÎNCHIDERE DE DIAFRAGMĂ

Capitolul IV

24. Locuința Matzerath/salon

Interior — zi

Bătînd în toabă un-doi, un-doi, Oskar intră în încăpere. Mama lui stă la masă; în fața ei, facturi, registrul de casă și albumul cu mărci poștale al lui Jan Bronski. De sub masă răsar mai întîi o mîină, apoi fața lui Jan Bronski, zîmbind prietenos spre Oskar. Ține în mîină o pensetă, cu care tocmai a ridicat de jos un timbru. Oskar vrea să-l înhațe.

JAN: Nu, Oskar, ăsta-i prea valoros: e prima marcă poștală poloneză, are mai bine de o sută de ani!

O aranjează grijuliu în album.

Oskar se uită, doar, la el și bate mai departe în toabă.

JAN: Bun, acum trebuie să plec, e timpul.

AGNES: Nu rămîi la masă? Alfred gătește ciuperci.

JAN: Nu, nu ... azi după-masă sînt de serviciu la ghișeu, intru peste douăzeci de minute.

Închide albumul cu timbre, pocnind copertile.

Matzerath, cu un șorț dinainte, apare cu farfuria și taclmuri. Agnes stivuieste hîr-tiile deoparte.

MATZERATH: Am zis: nu în casă! Și-afară de asta, s-a isprăvit cu toba, o să te lovești.

Într-adevăr, toba e ciobită; arterele lui Oskar se află periculos de aproape de marginile de tinichea, zimțuite, ascuțite. Matzerath pune farfuriile jos. Oskar vrea s-o șteargă.

MATZERATH: Lasă toba aici, Oskar. Când o să te tai, să nu vii la mine să bizii. Pune mîna pe tobă, se taie la un deget.

MATZERATH: Vezi, ți-am spus eu.

Dar Oskar se cramponează și mai tare de tobă, cu amîndouă mîinile.

Agnes se duce spre bufet și încearcă s-o ia altfel.

AGNES: Oskar, tu-mi dai toba, și eu ți dau o bucată de ciocolată.

I-o întinde, țuguindu-și buzele.

JAN: Mmm, ce ciocolată bună! Dă-i lu' mama toba, Oskar!

OSKAR: Nu! Oskar nu vrea!

MATZERATH: Ei, atunci, nu!

Apucă toba cu putere, Oskar, la fel. Un timp, trag de ea încolo și înapoi, apoi forțele lui Oskar slăbesc, corpul rotund al tobei îi alunecă din mîini. Oskar se împotrivesc cu o ultimă smucitură, și scoate primul său țipăt nimicitor. Geamul rotund, slefuit, care apără cadranul galben ca mierea al pendulei de muște și de praf, plesnește și cade, parte din el spărgîndu-se încă, pe dușumea.

Toți încremenesc. Speriat, Matzerath dă drumul tobei.

MATZERATH: Pendula s-a dus.

Chiar și Oskar privește fără să-i vină a crede la opera glasului său. Palizi și neajutorati, adulții se uită unul la celălalt.

Jan își mișcă neauzit buzele uscate:

O, tu, mielul lui Dumnezeu, izbăvește-ne pe noi de păcate ...

AGNES (*ia un fărâș*): Cioburile aduc noroc!

29. Sala de clasă

Interior — zi

Încăperea se umple cu băieți de șase ani. Femeile se înșiruie vizavi de perețele cu ferestre, în timp ce ostașii abecedarului alegă să ocupe locuri în bănci. Mamele țin în brațe cornele cu dulciuri. Când intră Oskar, de mîna cu Mama, de pretutindeni izbucnesc hohote de rîs. Se vede nevoit să-i tragă una în fluierul piciorului unui băiat dolofan care, obrăznicătura, vruse să bată în tinicheaua zimțuită. Această intrare în scenă, în fața celorlalte mame, îi este cît se poate de neplăcută lui Agnes; îl împinge pe Oskar în prima bancă, lângă fereastră. Acum stă acolo, liniștit și mic, cu toba între genunchi, lipit de spătarul băncii.

Intră domnișoara Spollenhauer, învățătoarea. Poartă un costum prost tăiat, care îi dă o înfățișare rigidă, masculină. Impresia este întărită de gulerul îngust, tare, strîns pe lângă gît, al bluzei.

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Bună dimineața ... bună dimineața, copii. Salut de răspuns, pe multe voci.

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Pe mine mă cheamă Spollenhauer și sînt învățătoarea voastră, mai scurt, domnișoara. Ei, dragi copii, puteți voi oare acum să cîntați un cîntecel?

Copiii țipă de-a valma, ceea ce cadrul didactic ia drept răspuns afirmativ la întrebare. DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Atunci, hai să încercăm „A venit iar luna mai”, da?

Dă tonul cu o voce ridicată, și infernul se dezlănțuie. Fără să aștepte semnalul de începere, fără să știe bine cuvintele, fără cel mai mic simț pentru ritmul simplu al cîntecelului, ceata începe să răcească alandala.

Atunci, Oskar își ia inima-n dinți, apucă bețele de sub bretelele pantalonilor și începe să bată tactul, tare și clar.

Dar ceata urlătoare n-are nici gînduri, nici urechi pentru asta. Doar domnișoara Spollenhauer îl aprobă veselă din cap, zîmbește către cîrdul de mame lipite de perete, îi face cu ochiul lui Agnes Matzerath, îndemînîndu-l astfel —

— pe Oskar să bată plin de sine mai departe; face asta plină cînd glasurile barbare din spatele lui amuțesc.

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER (*a înaintat spre el, spune*): Tu trebuie că ești micul Oskar, am auzit multe despre tine. Ce frumos cîntîi! Nu-i așa, copii? Nu este Oskar un toboșar bun?

Răsună tare, ca răspuns: Da, da, da!

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Acum, însă, vom pune toba în dulapul clasei... Oskar strînge toba la piept.

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: ... căci e obosită și vrea să doarmă. Pe urmă, cînd se termină orele, îți capeți toba înapoi.

Intimidată de privirea neînduplecată a lui Oskar, își retrage mîinile cu unghii tăiate scurt, care voiseră să și apuce instrumentul.

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Dar ești un copil rău, Oskar!

Se duce la catedră, își deschide poșeta, pescuiește de-acolo un teanc de hîrtii, păstrează una pentru ea, le dă pe celelalte mamelor, ca să fie împărțite mai departe, și anunță, trosnindu-și încheieturile degetelor

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Acum vă citesc orarul. Deci ...

Luni: Scrierea ... Toți împreună: Scrierea ...

CORUL (*chiuind*): Scri-e-rea.

DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Socotirea ...

CORUL, cu acompaniament de toboă (*off*):

/So-co-ti-rea!/
DOMNIȘOARA SPOLLENHAUER: Oskar, acum termină!

Religia ...

Duruiul aleist al tobei lui Oskar înăbușă răspunsul corului.

Asta e prea mult pentru domnișoara Spollenhauer. Se repede la el, îndrăznește să pună mîna pe toboă, dar Oskar dă drumul lîpătului său distrugător.

Geamul de sus al ferestrei clasei explodează. Copiii amuțesc. Aerul proaspăt al primăverii pătrunde nestîngherit în încăpere.

Dintr-o dată, în mîna lui Spollenhauer apare un băț de trestie; lovește cu el în capacul pupitrului lui Oskar: cerneala din călimară face un salt violet. Apoi, suieră cu furie bățul flexibil deasupra tobei. Pe Oskar îl cuprinde mînia, sîngele i se suie la cap.

Țipătul lui prefăce în pulbere ambele lîntile ale ochelarilor lui Spollenhauer. Orbită, cu sprîncenele sîngerînd ușor deasupra ramelor acum goale, ca se întoarce împleticindu-se la catedră, unde începe să scîncească fără să se poată stăpîni.

VOCEA LUI OSKAR: /După această rușinoasă tentativă de înșcolire, nici Matzerath, nici mama nu și-au mai bătut capul cu instruirea mea./

34. Salonul Scheffler

Interior—zi

Gretchen Scheffler stă, în compania a două păpuși cu fețe de porțelan, pe balan-soarul acoperit cu o cuvertură de dantelă și declamă dintr-o carte de poezii.

GRETCHEN SCHEFFLER: A b c d

mergem repede,

e f g h
mergem în oraş.

Oskar stă lângă ea şi repetă mecanic, fără chef, apoi alunecă jos şi se lasă pe podea. În faţa scrinului deschis; nu pare interesat de lecţie, dimpotrivă, scotoceşte prin sertarele mobilei, scoate la iveală tot felul de fleacuri, rufărie dantelată, tricotată, brodată, cusută cu mărgelile, mormane de hăinuţe de copil, ciorăpei, baveţele, dar şi animale de pluş, păpuşele, fotografii, ilustrate vechi...

GRETCHEN SCHEFFLER (*off*): I j k l

eu sînt mititel,
m n o p
dar ştiu cîntece,
r s t u
cîntă-acum şi tu...

Oskar repetă, accentuînd mai ales litera O, de la Oskar.

GRETCHEN SCHEFFLER (*în cadru*):

v x z
ăsta-i alfabet...

Dar nu eşti deloc atent, Oskarchen!

Oskar nu răspunde, acum este ocupat să scoată din scrin un braţ de cărţi. Trebuie să se opintească, sînt grele. Încă o smucitură! Buf, şi iată-le pe covor: două calendare cu file detaşabile, ceva de Felix Dahn, apoi un catastif de „Venituri şi cheltuieli”, „Afinităţile electice” ale lui Goethe şi — deasupra, deschis la jumătate — un volum bogat ilustrat, „Rasputin şi femeile”.

Un desen, care-l înfăţişează pe bărbosul Rasputin, cu ochii de cărbune, în mijlocul unor femei încălţate cu ciorapi negri, dar goale, trezeşte de îndată interesul lui Oskar. Se saltă copăcel cu cartea în mînă, merge la Gretchen şi cere —

OSKAR: Citim!

Gretchen ia cartea în mînă.

GRETCHEN SCHEFFLER: Dar asta nu-i pentru tine, Oskarchen! Rasputin...

Oskar arată ilustraţia şi inscripţia de sub ea —

ORGIE LA ST. PETERSBURG

Pune degetul pe litera O.

OSKAR: O o o s k a r.

GRETCHEN SCHEFFLER (*cîleşte*):

Nu, Ooorgie...

OSKAR (*repetă*): Orgie! Oskar citeşte!

Gretchen închide cartea cu zgomot.

GRETCHEN SCHEFFLER: Nu, asta chiar nu se poate.

Oskar o priveşte furios, se întoarce şi fixează una dintre numeroasele vase-bibelou. Speriată, Gretchen deschide din nou cartea şi, pentru a evita un rău mai mare, se supune inevitabilului.

Oskar se caţăără pe sofa lângă ea şi aşteaptă cu braţele încrucişate.

36. Salonul Scheffler

Interior—zi

Gretchen şi Agnes scot un ultiu suspin, în timp ce Oskar se întoarce în prim-plan spre aparatul de filmat şi se adresează direct spectatorilor.

OSKAR: Veţi spune: în ce lume mărginită a fost nevoit să se formeze bietul tînăr!

Dar, în timp ce biata mea mamă și Gretchen Scheffler citeau mereu „Rasputin”, eu îl descopeream pe Johann Wolfgang von Goethe: „Afinitățile electice”.

(*Arală cartea*) Așa am crescut eu, dacă nu pe dinafară, în orice caz, pe dinăuntru, între Rasputin și Goethe, tîrlt încoace și încolo, pînă ce, din cele două cărți, mi-am confecționat una singură, astfel înclt fațetei demonice îi urma, de fiecare dată, una luminoasă, ca, dealtfel, și în viață.

Smulge o pagină din carte.

Capitolul VI

42. Stradă în fața magazinului de jucării

Exterior—zi

Femei elegante, magazine de lux, automobile, afișe (*Olimpiada din 1936*).

Oskar se plimbă mîndru prin oraș cu Mama și Jan Bronski. Ajunși în fața magazinului de jucării, Jan își ia rămas-bun.

JAN: Ține, Oskar, pentru toba cea nouă. Acum trebuie să plec, mai am cîteva cumpărături importante de făcut. La revedere, Agnes.

Își saltă pălăria.

AGNES: La revedere, vărule.

În orice caz, despărțirea pare cam ciudată.

Agnes și Oskar intră în magazinul de jucării.

43. Magazinul de jucării

Interior—zi

Sigismund Markus, mărunțelul și vioiul proprietar al magazinului de jucării, ridică privirea, căci clopoțelul de la ușă anunță intrarea unor clienți. Markus vine în întîmpinarea celor doi, se bucură vizibil că o vede pe Agnes. (. . .)

AGNES: Domnule Markus, l-aș putea lăsa pe Oskarchen aici, la dumneata, doar o juma' de oră? Mai am cîteva cumpărături importante de făcut.

MARKUS (*cu o ușoară, dar nu jignitoare, zeflemea*):

Să rămîină. Am să am grijă de el ca de ochii din cap și doamna Matzerath are să poată să-și facă liniștită toate cumpărăturile așa importante.

Face o plecăciune, zîmbind ciudat, ceea ce trezește bănuielele lui Oskar.

Oskar se așază foarte cuminte pe un scaun și nici măcar nu întoarce capul cînd Agnes, în spatele lui, părăsește magazinul. Stă acolo mut, cu toba cea nouă pe genunchi, privind țintă înainte.

Telefonul îl cheamă pe Markus în camera din spatele prăvăliei.

Oskar mai rămîne o clipă nemişcat. Apoi se scoală brusc, își agață toba de gît și iese în fugă pe ușa magazinului.

45. Tischlergasse

Exterior — zi

Oskar pîndește precaut de după colț și vede cum Mama se oprește în fața unei pensiuni și privește în jur.

Își trage repede capul înapoi.

46. Pensiunea Flora

Exterior — zi

(numai ușa și firma)

Mama intră într-o casă pe care firma o desemnează drept Pensiunea Flora.

Jan Bronski apare la o fereastră deschisă de la etajul doi și trage perdelele la geamuri.

(*Travelling paralel cu perețele / literele / prin perdea.*)

Agnes apare în ușa camerei, și începe să se dezbrace tot atît de repede ca și Jan, care, însă, ce-i drept, își scoate pantalonii așezîndu-i la dungă.

Se îmbrățișează cu pasiune, cad pe pat.

Oskar (*în raccourci*) privește în sus; în spatele lui — defileul caselor.

LEAGĂN —

— spre Pensiunea Flora, unde perdeaua filfilie la fereastră.

Oskar (*în plonjeu*) face un pas înapoi și se ciocnește de un biciclist, care îl înjură.

(*Bicicleta încărcată cu virf: o oală cu lapte, ouă ș.a.*)

49. „Stockturm“

Interior — exterior zi

Oskar urcă, și urcă, și urcă, blînd în beznă. Porumbeii zburătăcesc și-l sperie. Pe treptele în spirală, întunecoase, ajunge la galeria care înconjoară turnul. Privește în adîncimea amețitoare. Se apleacă înainte. Mai tare. Vrea să sară? Nu, se așază, își viră picioarele printre grățiile balustradei și privește pe lîngă o coloană, pe care o ține îmbrățișată cu brațul drept, asigurîndu-și toba cu mina stîngă. Din port se aud şuierînd sirenele vapoarelor, răsunînd puternic baroasele de la șantierul navale, macaralele își agită brațele.

In vol d'oiseau, Oskar vede acoperișurile și turlile orașului; privește spre o străduță unde, la o fereastră de la etajul doi al Pensiunii Flora, filfilie o perdea violetă. Vizavi de el sclipesc lucarnele încadrate de coloane ale teatrului municipal, în roșul soarelui de după-amiază.

VOCEA LUI OSKAR: / Nimeni nu voia să-i ia lui Oskar toba și, totuși, el a
șipat! /

Oskar începe să șipe asurzitor:

I i i i i i i i i i h!!

Două dintre geamurile din mijloc ale lucarnei din stînga de la teatrul municipal
răsfrîng pentru ultima dată lumina soarelui și cad zuruind în stradă.

VOCEA LUI OSKAR: / Cuceritorul Jan Bronski, care — după cum mai cred și
mă îndoiesc încă și azi — m-a produs pe mine în numele lui Matze-
rath, așadar, prezumtivul meu tată, conținea să trăiască din carnea
biete mele mame! /

Oskar șipă din nou: I i i i i i i i i i i h!!

Din nou explodează geamurile lucarnelor. Cioburile cad din rame ca o cascadă.

58. Maiwiese/tribuna

Exterior — zi

Este vorba de o tribună strict simetrică.

De sus în jos: șase flamuri cu zvastica, una lîngă alta. Apoi, steaguri, stegulețe
și fanioane. Apoi, un rînd de SS-iști în negru, cu curelușa de la cască sub bărbie.
Apoi, două rînduri de SA, ținînd mîinile pe pafdalele centurilor. Apoi, așezați,
numeroși membri ai partidului nazist, în uniformă. În spatele lor, șefe ale organi-
zațiilor de femei, cu figuri materne. La mijloc, în față, pupitrul oratorului, drapat
într-o pînză de steag cu zvastică. În dreapta și în stînga lui, coloane de trompetiști și
toboșari din SA [Batalioane de Asalt] și HJ [Tineretul Hitlerist], eventual și
călăreți din SA.

Vorbește Gauamtsleiter-ul Löbsack, un energic intelectual din școala lui Goebbels
(părți din discurs s-au auzit mai devreme, la radio).

LÖBSACK: Dragi conaționali și conaționale, din Danzig și Langfuhr, din Ohra,
Schiedlitz și Praust, voi, cei veniți din păturile de sus și din cele
de jos, voi toți — știu asta — purtați în inimi o unică și fierbinte
dorință. Această dorință o nutrim cu toții de cînd un rușinos dictat
ne-a despărțit de iubita noastră patrie germană.

Dar noi li știm pe aceia care ne-au făcut asta — nu, nu numai engle-
zii și francezii, ci și evreimea care a împlinit lumea, plutocrația
iudee —, li cunoaștem pe acești domni: ei se găsesc și aici, printre
noi, tocmindu-se și speculînd, acești Rosenbaumi și Sternfelzi.
De asemenea, și leșii trebuie s-o afle: sîntem împotriva bunului-
plac deghizat în tratat!

Noi vrem acasă, în sînul Reich-ului!

Aplauze furtunoase.

Oskar se strecoară printr-un gard de șipci și se apropie de tribună din spate, tro-
pîind peste o pajiște noroioasă.

Vede doar scinduri negeluite, cizme și șezuturi. Se viră, printre pari, sub tribună, se lovește de o grindă care iese în afară și se zgârie la genunchi într-un cui care n-a fost bine bătut.

Ajunge lângă numeroasele cizme aliniate și lângă pantofiorii organizației de femei.

LÖBSACK: Căci ce fel de stat liber este acela care ni s-a acordat atât de generos?

Ca pe niște păduchi în blană ni i-au înfipt pe polonezi în zona portului, la Westerplatte.*

Și, chiar în mijlocul iubitelui nostru oraș strămoșesc, am primit plocon o poștă poloneză!

(fluierături)

Mulțumim pentru acest dar!

(risele, aplauze)

Noi, germanii, aveam poștă încă de pe vremea când polonezii nu aveau nici ce să-și spună în scrisori. Căci noi le-am adus lor scrierea! Dar, pe cît e de adevărat că eu mă numesc Löbsack și sînt un vîlstar al Danzigului...

(exclamații inteligibile)

— chiar așa, botezat cu apă din Mottlau —, va veni odată ziua cînd îi vom ajuta noi pe leși să-și sorteze scrisorile!

Inimile și granițele se vor deschide și vom fi luați acasă, în sinul Reich-ului, așa cum iubitul nostru Führer...

(aplauze furtunoase)

... așa cum Adolf Hitler ne-a făgăduit încă de mult, cu ocazia cuvîntării sale de la Sărbătoarea recoltei, de la Bückeberg.

La picioarele tribunei, sub pupitrul oratorului, Oskar își face loc între placaj și pînza steagului, de unde, printr-un ochi din scîndură, poate privi totul, fără să fie văzut.

Cineva vine lângă vorbitor și-i comunică ceva în șoaptă.

LÖBSACK: Iar acum, dragi conaționali și conaționale, să-l salutăm pe oaspetele nostru din Reich, pe viitorul nostru Gauleiter, trimis la noi de către Führer. Chiar acum, camaradul Albert Forster pătrunde pe terenul unde are loc demonstrația noastră!

Fan fare.

Prin ochiul din scîndură, Oskar îl vede pe oaspetele din Reich înaintînd în linie dreaptă spre tribună, prin coridorul format printre conaționali adunați, urmat de cîțiva oameni din SA.

Badenweiler Marsch.

* Locul istoric în care se afla garnizoana poloneză și unde s-a aprins scînteia celui de-al doilea război mondial (n.tr.)

Oskar își potrivește toba. Dar bate altă cadență: măsura de trei pătrimi. Puștiul de lângă el, de care e despărțit doar prin placaj, aude tactul și începe să șovăle. Privește neajutorat în jur.

Măsura de trei pătrimi a lui Oskar devine mai insistentă.

Puștiul o preia la toba lui de infanterist.

Asta îl încurajează pe Oskar să bată, mai cu măiestrie și mai voios, ritmul valsului.

I se alătură și alți puști, ba chiar și tobele plate ale HJ-ului. Oskar rinjește.

Löbsack privește enervat în jur și trimite un SS-ist într-acolo.

În mulțime, câțiva au început deja să se legene în ritmul valsului, apoi un clarinetist intonează melodia: Dunăre, tu...

Cineva râde. Alții fredonează. Atunci, fanfara prinde ideea —

Dunăre tu...

— la fel, flautele: Pe valuri ne du...

Löbsack vorbește în șoaptă, enervat, cu SS-iștii.

Acum, unii cîntă textul cu voce tare, alții rîd.

Oskar triumfează.

Un camarad, legănîndu-se în ritm, se întoarce spre vecina sa și o invită la dans.

Alții îi urmează.

Prin ochiul din scîndură, Oskar vede cum mulțimea prinde să se legene pe picioare. cum, în scurt timp, toată demonstrația se duce de ripă. Toți se învîrtesc în dreapta și-n stînga. Oaspetele din Reich este prins la mijloc, rîndurile se desfac, ordinea simetrică s-a dus.

La tribună, Löbsack nu mai vorbește în șoaptă. Înjură și spumegă. Ultimii credincioși strigă și execută ordine. Grupuri de SA și SS tropăie cu cizmele pe scînduri în pas alergător, caută în zadar socialiștii sau formațiunile de șoc comuniste care se ascund, de bună seamă, în spatele acestui sabotaj.

Oamenii, însă, dansează voioși, pe Maiwiese, valsuri vieneze.

Capitolul VII

60. Biserica „Inima lui Isus“

Interior — zi

(...) Oskar își dă drumul de pe bancă, spre a investiga unul dintre altarele laterale. Acolo, se uită țintă la o statuță a Mariei, care-l ține în poală pe pruncul Isus, gol. În sfîrșit, trăște cu greu spre ei un scaunel de rugăciune, ca să escaladeze altarul. Ajuns sus, pipăie sexul pruncului Isus, de parcă ar vrea să-l miște. Apoi, scoate toba de sub palton și se întinde să i-o agațe de gît micului Isus. Face asta cu grijă, ca să nu strice aureola suflată cu aur. Trebuie să încalce pe stratul de nori din ghips, și bagă bețele tobei în pumnii deschiși ai pruncului Isus.

Oskar îl privește pe Isus cu toba și îl îndeamnă să cînte.

OSKAR: Hai, dă-i drumul. Un-doi, un-doi... nu poți, ori nu vrei, băiețașule?

Doar tu poți totul.

Îi arată cum să procedeze, dar fără succes.

Pe Agnes au podidit-o lacrimile. Așa mai înțelege și sfinția-sa, dar un brusc duruit de tobă întrerupe desfășurarea misiunii lui de consolator.

Oskar bate toba în fața micului Isus, apoi îi arde una peste cap leneșului elev. Vicarul Ascezia ajunge primul la fața locului, îl apucă pe Oskar de subsuori și-l dă jos, în fața sfinției-sale Wiehnke, care-i trage o palmă. Oskar fixează un vitraliu și țipă. Vitraliul nu se sparge.

Vicarul face o reverență și se cațără pe altar, ca să-l elibereze pe micul Isus de tobă. E prea grăbit: frînge aureola și dărlmă, împiedicîndu-se, o bucată de nor. Oskar mai încearcă o dată: vitraliul cu porumbelul tot nu se sparge. Il privește furios pe micul Isus și începe să se smiorcăie.

AGNES: Hai, nu plînge, Oskarchen! Nu-i nimic . . ., nu-i nimic . . .
(*Către Wiehnke, cu o bucată de aureolă în mînă*)

Plătesc tot, sfinția-ta, . . . ce să mă fac cu copilul ăsta? Țin tare mult la el, dar acum are deja paispe ani și numai necazuri îmi face, și acum și asta, o, Doamne!

SFINȚIA-SA: Roagă-le, scumpă doamnă Matzerath, roagă-te!
Vicarul vrea să ia toba, Oskar o ține strîns.

AGNES: Toba, domnule vicar, dați-i-o, înapoi, vă rog.

La un semn al sfinției-sale, primește toba și se întoarce să plece, dar este chemată înapoi.

SFINȚIA-SA: Doamnă Matzerath . . . o clipă!

AGNES (*se oprește*): Da?

SFINȚIA-SA: Era să uităm . . . *Absolvo te in nomine Domini.*

Agnes face o reverență. Sfinția-sa face semnul crucii.

AGNES: Mulțumesc, sfinția-ta. Pot veni iar, de Paște?

O fărîmă de binecuvîntare se abate și asupra lui Oskar.

O ultimă privire spre micul Isus: ne mai vedem noi!

74. Cîmîtirul

Exterior—zi

Muzicanul Meyn își pregătește trompeta. Herbert i-o smulge de la gură.

HERBERT: Aicea nu se cîntă.

Du-te la SA-iștii tăi, să cînti.

Și-așa i-ați cîntat voi pe mulți, da, da.

Porc nazist!

MEYN: Scroafă roșie!

La mormîntul deschis: este coborît sicriul.

La înmormîntare s-au adunat cam cincizeci de participanți. Prieteni și rude, vecini, clienți și agenți comerciali. Scheffler poartă, la reverul hainei, o insignă a partidului nazist.

SFINȚIA-SA WIEHNKE: *Pulvis es, et in pulverem reverteris. Dominus autem resuscitabit te in novissimo die.*

Anna Koljaiczek plînge tare și bocește în dialect kașub. Și Jan Bronski suspină zgomotos. Încă mai știu să bocească în dialect kașub. Ceilalți sînt resemnați.

SFINȚIA-SA WIEHNKE (*off*): *Signum — Salvatoris Domini nostri Jesu Christi, quod in hoc signo — redemit te, sit signatum — super te. Pax tecum.*

Matzerath îl ține de mînă pe Oskar. Acesta privește în groapă, unde sfinția-sa aruncă o primă lopată de pămînt.

VOCEA LUI OSKAR: /Trebuia să lupte împotriva unei sălbaticе dorințe: Oskar voia în mormînt, cu mama și cu embrionul, voia să se așeze pe partea mai îngustă a sicriului, la picioare, și să bată în tobă. Ar fi bătut bucuros în tobă, pe capacul sicriului, pentru zgîrciurile fragede ale embrionului. . . /

Participanții la înmormîntare se încolonează, ca să dea mîna cu Matzerath, Oskar și restul familiei.

La coada șirului, Sigismund Markus; lingă el, cocoșii pestriți ai paracliserului ciugulesc printre morminte: o rimă grasă este scoasă din pământ și înghițită. Alexander Scheffler și muzicantul Meyn vin la Markus, îl împung cu degetul în costumul lui negru și-l îmbrăncesc deoparte. Acolo îi vorbesc încet la ureche, unul în stînga, celălalt, în dreapta.

AMÎNDOI (*alternativ*): — Ei, dumneata, hello! — În general, ce cauți dumneata aici? — Ce cauți aici, dumneata? — Ești un... — Știi ce ești? — Să-ți spun eu? — Un Ilic ești. — Un Ilic! — Da, Ilic! — Sau, poate, nu ești un Ilic?

Oskar observă scena, în timp ce Susi Kater (14 ani), care rinjește prostește în dosul unei batiste, îl mîngîie compătimitor pe cap.

Scapă de ea și de obștea de la înmormintare și dispare printre cruci. Sperînd cocoșii, ținut de braț și din stînga, și din dreapta, Markus, mergînd cu spatele, este tirît în aleea principală, ca să i se arate unde e poarta cimitirului. Pare că mulțumește pentru informație, își pune cilindrul pe cap și iese.

Oskar îl ajunge din urmă cu puțin înainte să iasă pe poartă și îl ia de mînă.

MARKUS: Oskarchen! Ia spune, ce fac ei cu Markus?

Ce-a făcut el ca ei să facă asta?

Oskar arată spre toba lui, care e pe ducă.

MARKUS: Să vină prințisorul la Markus, să-i dea una nouă, desenată cu zig-zag!

Pleacă mai departe, mînă în mînă. La poarta de fier forjat, se întîlnesc cu o apariție fantomatică — fostul seminarist-teolog Schugger-Leo, care în cimitir e ca la el acasă. Ține un cilindru ponosit în mîna stîngă, înmănușată în negru, vine săltînd ușor în întîmpinarea celor doi, înclină capul într-o parte, cu balele curgîndu-i, bolborosind aiurea.

SCHUGGER-LEO: Ce zi frumoasă! Acum ea e deja acolo unde totul este foarte ieftin. *Habemus Dominum*.

Markus dă mîna cu el.

MARKUS: Da, domnule Schugger-Leo, e o zi frumoasă.

SCHUGGER-LEO: L-ai văzut pe Domnul? A trecut pe-aici și era grăbit. *Amen*.

Markus îi dă un bacșiș. Apoi se îndepărtează discret, în timp ce Schugger-Leo s-a apucat să scuture mîna îndoliaților.

SCHUGGER-LEO: Ce zi frumoasă! L-ai văzut pe Domnul?

Oskar este urcat pe capra unei căruțe cu cai.

Capitolul IX

78. Sinagoga

Exterior — zi

Sinagoga arde. Pompierii veghează ca flăcările să nu cuprindă și alte clădiri.

VOCEA LUI OSKAR:

/A fost odată un popor naiv, care credea în Moș Crăciun. Dar Moș Crăciun era, de fapt, găzarul!/
/

Oameni în uniforme, printre ei SA-istul Meyn, cară afară din clădire cărți, obiecte de cult și stofe ciudate, pentru a le arunca pe o grămadă de lemn special pregătită. Oskar apare și, uluit, vede cum Matzerath, săritor, ca de obicei, îi ajută pe devastatori, încălzindu-și mîinile și simțămintele la focul comun.

79. Magazinul de jucării

Exterior—zi

Oskar se ivește dintr-o dată și intră în magazin, călcînd prudent peste cichurile de sticlă.

O mașină trece pe lingă prăvălie; pietoni.

Vitrina, pe care se mai pot citi, scrise cu vopsea albă, cuvintele SCROAFĂ JIDO-VEASCĂ, este spartă, ușa cu geam de alături e făcută țândări.

VOCEA LUI OSKAR: / A fost odată un negustor de jucării, pe nume Sigismund Markus, care vindea tobe lăcuite în alb și roșu./

80. Magazinul de jucării

Interior—zi

Un SA-ist spintecă burta unei păpuși de cîrpă cu pumnalul lui de paradă, scoate la lumină talașul, aruncă deoparte corpul și ia alta la rînd. Un altul calcă în picioare maimuțoi-violoniști, corăbioare cu pinze și tobe de tinichea. Un al treilea ia cu asalt trenulețele.

Cămășile brune nu se sinchiesc de Oskar.

În încheierea acțiunii, își lasă jos pantalonii, pentru a depune excremente prin colțuri.

O ușă pe jumătate deschisă duce în cămăruța în care Sigismund Markus obișnuiește să stea cînd nu sînt clienți în prăvălie și unde își ține catastifele cu socoteli. Oskar apare în deschizătura ușii, rămîne locului, încremenit de spaimă.

Îndărătul ușii, cu capul pe birou, stă negustorul de jucării. În fața lui se află un pahar cu apă; ai zice că setea l-a împins tocmai atunci să-l golească, de parcă ferestrele sparte i-ar fi uscat cerul gurii. Alături zace o sticlă verde cu otravă.

VOCEA LUI OSKAR: /A fost odată un toboșar pe nume Oskar.

A fost odată un negustor de jucării, pe nume Markus, care a luat cu el toate jucăriile din lumea asta./

Capitolul X

83. Poșta poloneză

Exterior—zi

Spațiosul careu din fața clădirii este înconjurat de oamenii din Armata SS din spatele frontului. Băieți tineri, dar și tați de familie, cu banderole, căști de oțel și carabine, stau de pază în grupuri.

O santinelă îi oprește acum pe Jan și pe Oskar, vrea să știe:

SANTINELA: Încotro?

Jan arată spre portalul principal al clădirii poștei.

SANTINELA: Accesul în poșta poloneză s-a suspendat de o oră.

Nu puteți trece.

JAN: Vezi, Oskar...

Voiam doar să mergem la paznicul Kobyyella.

SANTINELA: Pentru ce?

OSKAR: Toba! Toba!

JAN: Trebuia să-i repare toba.

În aceeași clipă, Oskar o ia la goană cît îl țin picioarele lui scurte. Jan aleargă după el să-l oprească.

Santinela rămîne perplexă și strigă doar:

Halt!

Stați pe loc!

— pe cînd cei doi fugari au și trecut de poarta cu zăbrele și ajung îndată în fața intrării principale. Jan înloarce nehotărît capul. Atunci, poarta cea grea se deschide și, prin crăpătura largă, cineva îi trage pe amîndoi înăuntru.

84. Poșta poloneză/sala ghișeelor

Interior—zi

Se fac febrile pregătiri de apărare. Mobile grele, precum fișeturile, sînt tirite în apropierea intrării principale pentru ca, la nevoie, aceasta să poată fi baricadată pe toată lățimea sa.

Jan este salutat de către dr. Michon, dirigintele, și întrebat, cu tipicul torent polonez de cuvinte, de ce vine abia acum. Secretarul poștei primește o pușcă și muniție, apoi este repartizat într-un grup de oameni a căror sarcină este aceea de a stivui saci cu nisip de-a lungul peretelui cu ferestre. Oskar privește la toate astea pînă cînd dr. Michon îl descoperă.

DR. MICHON (*la început în polonă, apoi în germană*):

Da' tu ce cauți aici?

OSKAR: Kobycella... repară toba...

DR. MICHON: Nu acum. Bronski, ești nebun?

Copilul — du-l în siguranță!

Ieșirea este baricadată.

89. Poșta poloneză/scara, coridorul de la primul etaj

Interior—zi

Oskar sosește urcînd treptele, îl vede pe Kobycella, cu care Jan (în costumul lui elegant, gri-închis) se ciocnește în ușă.

KOBYELLA: Hai înăuntru!

Oskar aleargă în urma lor.

90. Poșta poloneză/camera copiilor din locuința dirigintelui

Interior—zi

O încăpere plăcută, luminoasă, cu tapet vesel, pe alocuri găurit de gloanțe rătăcite. Cele două ferestre, care ajung pînă aproape de podea, sînt asigurate, în treimea inferioară, cu saci de nisip.

Paznicul îl plasează pe Bronski la fereastra din stînga, se postează el însuși la cea din dreapta și trage cu carabina, la intervale regulate, printr-o fantă practică în zidul de saci cu nisip, în timp ce Jan stă ghemuit, cu capul ascuns între brațe, și tremură. Nu e laș, dar îi este frică — reacție foarte omenească la izbucnirea unui război. Kobycella înjură în polonă, îl zgîlție pe Bronski și aruncă spre el o pușcă. Patul armei se lovește cu un sunet sec de genunchii lui Jan. Acesta scoate un țipăt, apucă pușca și trage orbește, cu capul întors în altă parte, cîteva salve spre exterior.

Oskar se minunează de mulțimea jucăriilor împrăștiate prin cameră: un căluț de lemn încă întreg, câteva mingi, un castel plin cu soldați de plumb doborâți, o machetă de carton, cu șine de cale ferată și vagoane de marfă în miniatură, mai multe păpuși în diverse atitudini, camere pentru păpuși, în care domnește dezordinea, alți soldați de plumb, cavaleria poloneză, un canton de cale ferată. Focurile de mitralieră produc dezastru printre jucării, anticipând toate grozăviile războiului pe cale să înceapă.

Privirea lui Oskar cade pe —

— o tobă de tinichea roșu cu alb. Se află sus de tot, pe un raft, alături de un clopoțel care, la fiecare explozie de proiectil, scoate un clinchet argintiu. Oricum, e prea sus pentru ca el s-o poată ajunge. Aleargă la Jan Bronski, care tresare speriat la atingerea lui Oskar.

Oskar întoarce capul lui Jan în direcția tobei.

Explozia unei grenade smulge stucul de pe tavan și umple camera de praf.

Oskar se agață de paznic și-i arată toba.

KOBYELLA: Nu, nu, nu acum!

Ascunde-te undeva!

Oskar trăște un scaun în fața raftului și începe să se cațere pe el. Kobylla sare în picioare, ca să-l dea jos de-acolo, unde, între timp, explodează proiectile. El pune pe podea. Jan Bronski geme în colțul lui.

OSKAR (*împănă*): Toba!

KOBYELLA (*înjură*): Lua-te-ar dracu'!

Se urcă pe scăunel, întinde mîna —

— cînd o salvă de mitralieră nimereste în camera copiilor, reduce numărul geamurilor rămase întregi și-l face pe săritorul paznic să se frîngă din sold.

Raftul cu jucării se răstoarnă; păpușile de porțelan plesnesc, ulanii sar în toate părțile, trenulețele deraiază, acordeonul țipă și toba cu desene în zig-zag bubuie la picioarele lui Oskar.

92. În fața locuinței Matzerath din Labesweg sau în fața frizeriei

Exterior — zi

Matzerath, Greff și Scheffler șed cu toții în fața radioului și ascultă vocea lui Hitler în Reichstag. Aparatul stă pe pervazul ferestrei.

/O serie întrecă de știrbiri ale granițelor, lucru de nesuportat pentru o mare putere, arată că polonezii nu mai sînt dispuși să respecte frontierele Reich-ului german. Ca să pun capăt acestor provocări smintite, nu-mi mai rămîne alt mijloc decît ca, de acum încolo, să răspund forței prin forță!/
MATZERATH: Pe unde-o fi Oskarchen?

93. Poșta poloneză/încăpere fără ferestre

Kobylla stă rezemat de un coș pentru corespondență.

Interior — zi

Joc. Kobylla își ține cărțile, dar alunecă încet într-o rină. Jan Bronski se ridică și îl leagă de coș cu bretelele de la pantaloni, astfel încît să nu se mai poată răsturna.

OSKAR (*începe să liciteze*): Optsprezece.

JAN: Da.

OSKAR: Douăzeci.

JAN (*fără ezitare*): Merg și eu.

OSKAR: Și doi? Și trei? Douăzeci și patru?

JAN: Pas.

Se uită la Kobyella, întreabă:

Douăzeci și patru, Kobyella, nu auzi cît cere băiatul?

Kobyella ridică pleoapele cu greu, apoi privirea lui rătăcește, tulbure, peste cele zece cărți din mînă. În sfîrșit, șoptește abia perceptibil:

Pas...

Ușa se deschide, cineva împinge înăuntru un alt rănit. Jan, pe drept cuvînt, se infurie.

JAN (*tipă*): Ușa, e curent!

Oskar joacă modest o treflă.

JAN: Contra!

Îl înghiontește blind pe Kobyella, pentru ca acesta să se concentreze și să nu uite să răspundă la carte.

Mai întîi, Oskar scoate de la cei doi toate atuurile, apoi jertfește regele de treflă, pe care Jan îl taie cu valetul de pică, dar revine în joc tăind asul de caro al lui Jan, căci este descoperit la caro, îi ia decarul cu valetul de cupă —

— Kobyella aruncă un nouar de caro — și Oskar devine stăpîn pe situație cu garnitura lui de cupe.

OSKAR: Cu un joc două contra trei minus de patru ori! Treflă face patruzeci și opt sau doisprezece pfenigi.

Explozie de grenadă — lumina se stinge. Jan Bronski plînge în beznă.

JAN: Agnes, unde ești? Fă lumină odată.

Oskar aprinde un chibrit. Jan se holbează la el.

JAN: Bun, deci ești și tu aici. Alfred, atunci putem juca mai departe.

Face cărțile cu mîini tremurătoare și împarte. Afară se aude zgomot din ce în ce mai puternic și mai amenințător.

KOBYELLA: Treizeci...

Gemînd, paznicul lasă cărțile din mîna fără vlagă pe scindura podelei. Se prăbușește, și nici măcar grenada care explodează cu zgomot în casa scărilor nu mai prezintă vreo importanță pentru el. Ochii i s-au dat peste cap.

Mai întîi, Jan Bronski nu observă nimic, dă cărțile... îi spune lui Kobyella, care nu se concentrează, ci, în loc de asta, alunecă tot mai mult într-o parte —

JAN: Kobyella, te rog, am un „grand“ în mînă, nu strica jocul, auzi?! Ascultă odată! Am un „grand“, Alfred.

Oskar se ridică ostentiv, își pune pe umerii lui Jan mîinile lui mici și tari, de toboșar, și se forțează să vorbească încet, dar energic —

OSKAR: Lasă, tată, e mort și nu mai poate. Dacă vrei, putem juca șaiszeci și șase.

JAN (*incepe să plîngă*): Nununununununu...

Oskar îl mîngie și-l sărută. Jan însă plînge mai departe, negînd și sughișînd.

JAN: Crede-mă, Alfred, aș fi cîștigat mîna asta.

Agnes, sigur aș fi cîștigat-o!

Abia acum Kobyella se răstoarnă definitiv, trage după el și coșul de care e legat; împreună, omul mort și scrisorile șovăie o clipă, după care, mai întîi omul, apoi un strat de scrisori și, în fine, tot coșul frumos împletit se prăbușesc, Jan și Oskar fiind înecați într-un torent poștal.

94. Heveliusplatz

Exterior — zi

Cam treizeci de supraviețuitori, arși și pe jumătate orbiți, ies, cu mîinile încrucișate pe ceafă, dintre ruinele fumegînde ale poștei. SS-iști cu aruncătoare de flăcări

caută în pivniță alți supraviețuitori. (Acele cadre vor fi intercalate, prin montaj, în secvența următoare, a construirii castelului 'din cărți de joc.)

95. Poșta poloneză/încăpere fără ferestre

Interior—zi

Liniște. Nu se mai trage. Jan este pe cale să construiască un castel din cărți de joc. Oskar îi întinde cărțile. Între cei doi domnește o atmosferă de încredere plină de afecțiune; acum adultul este Oskar. În sfârșit, oamenii din Armata din spatele frontului se năpustesc înăuntru cu carabinele îndreptate înainte.

Jan așază în vârful castelului dama de cupă, pe care o sprijină cu valetul de cupă.

ARMATA: Hai, hai! Afară, afară!

Toată lumea de-aici, afară!

Castelul din cărți de joc se prăbușește.

96. Poșta poloneză/curte

Exterior—zi

Reporterii de la jurnalul de actualități întorc camera montată pe un automobil astfel încât —

— să prindă în imagine restul cetei de apărători, care, escortați în stil marțial, tocmai sînt aliniați în fața zidului curții.

Un SS-ist uriaș l-a apucat de braț pe Oskar cu toba lui cea nouă. Arestații sînt puși la zid cu lovituri de baston. Jan Bronski, rîzînd prosteste, îi face cu ochiul lui Oskar; în mîna ridicată ține o carte de joc: dama de cupă.

99. În oraș

Exterior—zi

Un braț întins în unghi drept, îmbrăcat în stofă de culoare gri de campanie, mărginește partea de sus a imaginii în mișcare, care arată străzi pavoazate, masse manifestîndu-și entuziasmul și strigînd „Heil!”

VOCEA LUI OSKAR: /Orașul liber hanseatic Danzig putea sărbători anexarea gothicului său de cărămidă arsă la marele Reich german și, manifestîndu-și entuziasmul, putea să-l privească pe Führer stînd neobosit în picioare în Mercedesul său negru și salutînd aproape fără întrerupere cu brațul în unghi drept, putea să-l privească în acel ochi albaștri, care aveau în comun cu ochii lui Jan Bronski o însușire: succesul la femei./

Spinările oamenilor care așteaptă barează strada transversală a unei artere largi. MATZERATH (lui Oskar): Asta e o clipă mare în viața ta. Cască ochii bine, să vezi totul, ca să poți povesti mai tîrziu despre ce-ai văzut! Sosesce!!

În zadar caută Oskar o breșă prin care să se strecoare în față. Atunci o mînă subțire, înmănușată, îl înhață: este Schugger-Leo, care îl suie pe umerii lui.

Pe deasupra cilindrului, Oskar privește strada împodobită cu drapele. Pe-aproape se află vecinii din Labesweg.

În fața nasului lui Oskar apare pumnul închis al lui Schugger-Leo. Desface încet degetele: apare un tub de cartuș. Oskar vrea să-l apuce, dar mînușa se închide la loc.

Leo Schugger își lasă mîna jos și se întoarce încet, se depărtează puțin de mulțime, cu Oskar pe umeri, și îl pune pe pămînt, în umbra unei porți. Aici îi arată din nou tubul de cartuș.

SCHUGGER-LEO: L-am văzut pe Domnul.

Vino cu mine, Oskar!

Îl ia pe Oskar de mînă și, înainte ca acesta să se dumirească bine, se îndepărtează amîndoi prin străzile complet pustii.

100. Strada cimitirului

Exterior—zi (ceață)

Norii atîrnă jos. Burniță ușoară. În depărtare, sirene de vapor. Lui Oskar îi e frig și vrea să se întoarcă. Schugger-Leo ia tubul de cartuș între buzele lui băloase și suflă în el cu putere. Gesticulînd larg cu brațele, își scoate fracul și i-l atîrnă lui Oskar pe cap și pe umeri.

Apoi scoate un șuierat asurzitor din tubul de cartuș și pornesc mai departe, Leo în cămașă ușoară de frac, Oskar tîrînd după el cozile lungi ale hainei.

101. Cimitirul

Exterior—zi

Merg de-a lungul vechiului zid al cimitirului, plînă ajung la o porțiune proaspăt vîruiată.

Leo face cîțiva pași uriași pe solul nisipos, numără tare, în latinește.

SCHUGGER-LEO: L-am văzut pe Domnul.

Cam la zece metri de zid, Leo înseamnă un punct și înfige o bucată de lemn în nisip.

Deasupra lor zumzăie un avion.

OSKAR: Jan? L-au împușcat pe Jan Bronski?

SCHUGGER-LEO: Toate tuburile le-au strîns, toate, afară de unul, mereu este uitat unul.

Fluieră prin el, își împreunează mîinile și murmură ceva în latinește.

SCHUGGER-LEO: *Requiescant in pace.*

A porta inferi erue Domine, aminam eius...

Oskar tremură. Leo scotocește în cămașa lui foșnitoare, scoate ceva de-acolo, își smulge veșmîntul de cioară de pe umerii lui Oskar și fuge în salturi în direcția tufelor de grozămă și măceș.

Cu gesturi net desenate, ascunde acel ceva în nisip și o ia la goană.

Oskar merge încet într-acolo și scoate afară ce se ascundea în nisip. O bucătică de carton: dama de cupă. Picături de ploaie spală firele de nisip de pe cartea de joc.

102. Magazinul de coloniale Labesweg

Interior—exterior zi

Bunica Anna intră, împreună cu o fată tînă, în prăvălie, unde Matzerath, cu ajutorul lui Oskar — acesta stă în picioare pe un scaun în spatele cîntarului — tocmai umple cu zahăr niște pungi albastre de hîrtie.

BUNICA: Uite, ți-am adus-o pe Maria, care-ar vrea să se bage servitoare aici. Matzerath și Oskar o privesc pe Maria, care are o față rotundă și proaspătă, maxilare puternice și păr lung, împletit în cozi. (...)

VOCEA LUI OSKAR: /Dacă fac abstracție de slăbiciunile mele anonime, Maria a fost prima mea dragoste./(...)

114. Locuința Matzerath/dormitor

(...)

Interior — zi

VOCEA LUI OSKAR: /La începutul lui noiembrie, nu mai exista nici o îndoială: Maria era însărcinată. Era în luna a doua, iar tatăl era Oskar. Căci abia la zece zile după ce eu o lăsasem însărcinată pe Maria, se petrecuse povestea aceea stupidă cu Matzerath, care își zicea tatăl meu și care s-a hotărât să se însoare cu Maria mea./

Capitolul XIII

141. Locuința Matzerath/salon

Interior — seară

Domnul Alfred Matzerath și soția sa Maria stau în salon și ascultă muzică la radio. El citește ziarul, ea lipește cartele de alimente pentru Secția economică.

Kurtchen, azi în vîrstă de trei ani, șade pe podea și aduce în stare de ne folosință o machetă a vasului cu pînze „Pamir“.

VOCEA LUI OSKAR: /Din miezul celor mai furtunoase evenimente ale epocii, Oskar se grăbea spre răsărit, ca să nu piardă cea de-a treia aniversare a fiului său, Kurtchen./

Cineva sună la ușă.

Matzerath pune ziarul jos și iese din cameră.

Maria și Kurtchen își văd de treabă, chiar și atunci cînd, de afară, se aude vocea lui Matzerath răsunînd puternic, plină de surpriză.

Matzerath apare în ușă, cu lacrimile și roindui-i pe obraz, și, fără să scoată o vorbă, arată spre coridor.

Maria ridică privirea.

Intră Oskar, în uniformă gri, cu o ranită în spate și cu un pachet sub braț.

MATZERATH (*emoționat*): Uite-l pe Oskarchen!

Tot atît de emoționat, Oskar privește la băiețelul de pe podea, care tocmai face zob catargele „Pamirului“.

MATZERATH: Frățiorul tău a împlinit azi trei ani.

Kurt se uită la ei. Oskar merge spre el și îi întinde pachetul.

Maria sare în picioare.

MARIA: Hai, Kurtchen, acumă prezintă-te frumos, ăsta e Oskar care a venit acasă pentru ziua ta.

Kurt smulge hîrtia; iese la iveală ceva de tiniohea, cu desene în zig-zag, albe și roșii.

MATZERATH: O tobă!

Kurt o privește și ia în mîni cele două bețe.

Matzerath îi scoate ranița lui Oskar. Maria îl îmbrățișează și îl ajută să-și scoată vestonul.

MARIA: Ce-i cu uniforma asta?

Trebuia neapărat s-o porți?

Pe unde-ai fost? Peste tot te-am căutat, și ăia de la poliție te-au căutat și ei ca nebunii, și-a trebuit să jurăm la tribunal că nu te-am trecut peste graniță.

Ei, acu' ai venit!

MATZERATH: Mai întâi o să-ți fac ceva de mâncare, sigur că ți-e foame.

MARIA: Iar eu încălzesc apă pentru baie. Ai făcut destule belele, și înc-o să mai faci. Vor să te bage în balamuc dacă te-ntorci. Ai căpătat ce meri-tai — fugi de-acolo și nu mai zice nici „clrc“.

Un trosnet puternic îi întrerupe. Oskar privește îngrozit la Kurt.

MATZERATH: Kurtchen, da' ce faci tu acolo?

Cu scheletul „Pamirului“, Kurtchen „prelucrează“ toba, plină când tinicheaua se sparge cu un geamăt.

143. Magazinul de coloniale

Interior — zi

Oskar dispare în gura pivniței, Matzerath se întoarce repede la ușă.

MATZERATH: Heil Hitler, domnilor! Nimic nou, nici o urmă — și noi sîntem disperați.

FUNCȚIONAR I: La noi s-au primit informații potrivit cărora copilul anormal a fost totuși văzut.

MATZERATH (*jucînd*): Oskarchen? Aici, pe Labesweg, în Langfuhr?!

FUNCȚIONAR II (*ignorîndu-l*): Dumneata ar fi trebuit să raportezi asta, nu un vecin oarecare.

FUNCȚIONAR I: Doar ne înțelesesem că rămînem permanent în contact.

MATZERATH: Dacă aș fi...

FUNCȚIONAR II: Copilul, sîntem de acord cu toții, are nevoie de supraveghere medicală. În orice caz, trebuie dus de-aici, de pe stradă.

Matzerath se așază pe chepengul pivniței, pe care Oskar l-a ridicat puțin, ca să poată urmări mai bine conversația.

MATZERATH: O fi ceva adevărat și în asta...

FUNCȚIONAR I: Ca membru al partidului, dumneata trebuia să știi cîtă impor-tanță a acordat întotdeauna Führer-ul problemei sănătății poporului său și cît de importantă e această problemă și în aceste momente grele.

FUNCȚIONAR II: Pentru orice eventualitate, am adus declarația de consimțămînt privind internarea în așezămîntul de sănătate și tratament Kohlhammer.

MATZERATH: Copilu' meu n-o să meargă niciodată la Kohlhammer!

FUNCȚIONAR I: Trebuie doar să iscălești.

MATZERATH: Nici nu intră în discuție, i-am promis nevestii-mi pe patul de moarte. Eu sînt tatăl lui, nu poliția sanitară!

145. Stradă/Danzig

Exterior — noapte

Felinare stinse, camuflaj, noapte cu lună, ușor înnoată, trec cîțiva oameni cu lanterne. Printre ei, Oskar, cu toba lui.

Cîțiva adolescenți se iau după el. El grăbește pasul, caută o spărtură în gardul dat cu gudron al fabricii de ciocolată, pe lîngă care tocmai trece.

În sfârșit, o scindură lipsă. Se strecoară cu greutate prin deschizătură, toba zângăne, dar, de cealaltă parte a gardului, stau în fața lui patru umbre. Îl luminează cu lanterne roșii și galbene. Oskar se uită la gaura zdrențuită pe care i-a lăsat-o un cui în haină.

Störtebeker, șeful adolescenților, poartă o pălărie turtită de catifea și o manta de ploaie prea lungă.

STÖRTEBEKER: Cine ești? De unde vii?

Ce-ai acolo?

Oskar se așază pe tobă.

STÖRTEBEKER: Scoală-te!

Îi face semn lui Kohlenklau, mîna lui dreaptă. Acesta, cu o lovitură de picior, aruncă toba de sub șezutul lui Oskar. Toba bubuie.

FATA: O găleată de tinichea.

KOHNENKLAU: Noo, o tobă de tinichea.

STÖRTEBEKER: De unde vii?

Oskar nu răspunde.

KOHNENKLAU: Să-l desființez?

Cei patru ștregari în vindiacuri cotrobăie prin buzunarele pantalonilor lor de schi. O față slabă ca un ȋlr, mestecînd pline cu unt, cu un profil înspăimîntător de ascuțit, vine în față.

LUZIE RENNWAND: P-ăsta-l cunosc, e din Labesweg.

KOHNENKLAU: Tipu' rinjește, Störtebeker.

STÖRTEBEKER: Cum te cheamă?

OSKAR: Mă cheamă Isus.

KOHNENKLAU: Trebuie totuși să-l desființăm.

Îl înșfacă pe Oskar și-i sucește încheietura mîinii drepte spre partea de sus a brațului. Oskar rămîne neclintit.

OSKAR: Eu sînt Isus.

LUZIE RENNWAND: Aiurea, Oskar îl cheamă.

Ceca ce urmează este plin de efect: sună alarma aeriană. Sirenele din toate părțile orașului se umflă și se prăbușesc apoi în noapte. Cîțiva dintre ștregari se sfătuiesc între ei și o șterg peste gard.

„AUXILIARUL DIN LUFTWAFFE“: Trebuie să isprăvim odată cu bateria aia. Cînd liniștea s-a reinstaurat, Oskar arată spre ferestrele fabricii de ciocolată, care sclipesc în lumina lunii.

OSKAR: Acum, Isus va distruge sticla cîntînd.

Se aprind două, apoi trei reflectoare ale bateriei antiaeriene. „Pomi de Crăciun“ pe cer. Avioane în zbor huruie în depărtare; cu țipătul său, Oskar „stinge“ ferestrele de sus ale fabricii.

Distrugătorii sînt impresionați. Eliberîndu-și, cu o mișcare a mîinii, ceasul de sub mîneca prea lungă a mantalei de ploaie, Störtebeker îl scoate și i-l întinde lui Oskar.

STÖRTEBEKER: Bine, Isus. Dacă vrei, te luăm și pe tine în combinația noastră.

Noi sîntem banda de distrugători, dacă asta ȋți spune ceva.

OSKAR: E ceva politic?

STÖRTEBEKER: Noi luptăm împotriva părinților noștri și a tuturor celorlalți adulți, indiferent de partea cui ar fi ei. (...)

OSKAR: Bun, Isus e cu voi.

Face un gest, precum Nazariteanul, cu trei degete ale mîinii drepte ridicate.

OSKAR: Urmați-mă.

146. Biserica „Inima lui Isus“ (nava laterală, în studio)

Interior — noapte

Pruncul Isus, în lumina unei lanterne. Se clatină imperceptibil: un ferăstrău îl desparte de poala Mariei.

Praful de ghips umple aerul; în fața altarului se află un cărucior în care sînt încărcate personajele din iese și cîțiva sfinți. Distrugătorii cără din sacristie potire, luminări și odăjdii.

„STUFENGEBET“¹: *Introitus ad altare Dei...*

Oskar ingenunchează în spatele unei strane și supraveghează operațiunea de demontare; Îngă el, Luzie Rennwand mestecă mereu.

Cînd tăierea pruncului Isus s-a încheiat, cînd, cu ajutorul bonfaierului, s-a rezolvat și cu fierăria din interiorul lui, Oskar este așezat de către Störtebeker în locul acum liber de pe coapsa stîngă a Mariei.

Luzie îl ia în poală pe Isus cel tăiat și i se roagă.

LUZIE RENNWAND: Lui Dumnezeu, care mă umple de tinerețe...

Störtebeker face un pas înapoi: pare impresionat de Oskar-Isus. Distrugătorii se strîng în jurul lui. Spre Oskar și Fecioară sînt îndreptate lanterne roșii și galbene.

Distrugătorii, cu odăjdii aruncate pe ei, vîntură cădelnițe cu tămîie și clopoței. Afară, huruitul formațiunilor de bombardiere grele.

Banda face reverențe și bate cruci în fața lui Oskar.

Oskar își potrivește toba.

Se oficiază o mesă neagră, amestec de liturghie și „Omul negru“ — întreruptă de căderea și explozia unei grenade aeriene în nava bisericii.

149. Locuința Matzerath /salon

Interior — noapte

Matzerath, ingenuncheat pe capacul pianului, dă jos din cui fotografia lui Hitler și îl agată iar pe Beethoven la locul lui, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat.

Prin radio sosește un ultim comunicat al Wehrmacht-ului.

VOCEA CRAINICULUI: /Fără cuceriri teritoriale hotărîtoare, inamicul a suferit, în urma unor energice contraatacuri.../

Oskar privește pianul și scaunul rotativ din fața lui, de pe blana cu fir lung, alb-gălbui.

VOCEA CRAINICULUI: /...pierderi deosebit de grele. Două sute șazeci de tancuri inamice.../

În mijlocul comunicatului extraordinar, aparatul amuțește, nu mai scoate nici măcar un hirlit.

150. Panorama Danzigului

Exterior — noapte

Bombardament greu. Pe cer, focuri de artificii și reflectoare ale bateriei antiaeriene. Unele acoperișuri se prăbușesc. Altele ard.

152. Pivnița Matzerath

Interior — zi

O coloană de furnici traversează pivnița diagonal, de la cartofii de iarnă, la un sac cu zahăr. De afară răzbate, neliniștitor și imposibil de ignorat, zgomot de luptă.

¹ Rugăciune catolică

Oskar se ghemuiește pe podeaua de beton, cu toba alături, și studiază furnicile. *(Descrierea întâmplărilor simultane — aici, coloana furnicilor — este un element de stil; important pentru Oskar, pe care acum nu-l mai preocupă gravitatea evenimentelor. Această suspendare a timpului, prin simultaneitatea mai multor acțiuni, este o necesară corectură adusă strictei cronologii din film.)*

În fața rafturilor aproape goale de margarină Vitello stau Matzerath, Maria, Kurtchen și Lina Greff.

Matzerath are o preocupare irațională; se apleacă spre pantofi, smucește violent de șireturi, constată, cu o mină plângărească —

MATZERATH: Ce-au făcut cu noi...

Ce-au făcut cu noi...

Se ridică, face nervos câțiva pași de colo-colo, se oprește în fața Linei Greff, se apleacă spre ea și spune:

MATZERATH: N-o să mai fie de-acu' nici o victorie finală...

Lina Greff atinge cu vârful arătătorului insigna partidului nazist, care încă mai e înfiptă în reverul hainei lui Matzerath.

LINA GREFF: N-ar fi mai bine s-o scoți, Alfred? (...)

MATZERATH: Da... da...

— meșterește la „bomboană“, pe dosul reverului, nu știe ce să facă cu ea, vrea să i-o dea înții Linei Greff, apoi nevastei lui, ele n-o iau; atunci dă drumul insignei pe jos, vrea să iasă afară și să facă pe viteazul, dar —

— cei doi omuleți se reped în același timp asupra insignei. Oskar pune primul mîna pe ea, reușește s-o păstreze chiar și atunci cînd Kurtchen, ca să obțină cîștig de cauză, devine agresiv și începe să-l lovească și să-l zgîrie.

Maria intervine, îl trage deoparte pe Kurtchen, care urlă furios, și îl ia în brațe. În timp ce Matzerath pare bucuros că a scăpat de decorația lui —

Oskar observă că s-a înțepat în podul palmei cu acul insignei. Singurează puțin, dar Oskar închide iar pumniișorii, nu dă drumul „bomboanei“, cel puțin, nu acum. Apoi, deodată, cineva intră în magazin, sus. Chepengul pivniței este săltat și cinci soldați sovietici năvălesc pe treptele pivniței.

Cu minile sus: Matzerath, Maria, Lina Greff, chiar și Kurtchen, în poala Mariei. Oskar apucă toba și o stringe tare la piept.

Sub privirile pline de spaimă ale lui Matzerath, unul dintre soldați Ingenunchează în fața Mariei, mîngîie obrajii copilășului și spune blînd —

SOLDAT I: Dadada... Matka, tu bun matka!

Al doilea soldat stă la jumătatea celor optsprezece trepte ale scării, privind pe deasupra pistolului automat, și este atent ca Matzerath, în fața raftului, să nu uite să țină mîinile sus.

Acum, Oskar se îndreaptă, cu mînuța întinsă, spre Matzerath. Pînă ca acesta să-și dea seama despre ce e vorba, Oskar îi vîră insigna în palmă. Matzerath o apucă. N-ar fi trebuit să facă asta. Încrimenește de groază cînd simte în mîna obiectul rotund, multicolor. Ce să facă cu ea? Examen al situației și decizie. În gură cu ea, și mai departe, pe gît. Da, dacă acul insignei n-ar fi fost deschis! Așa, însă, încăpățînată „bomboană“ rămîne înfiptă în gîtulejul șefului de organizație nazistă... Matzerath icnește, se înroșește, cascade ochii mari, tușește, lăcrimează, se preface că rîde și nu mai poate, copleșit de acest val de emoții, să țină mîinile sus. Nici măcar să tușească nu prea mai poate, reușește în schimb, tot dansînd și răsucindu-și brațele, să măture de pe raft cîteva cutii de tablă cositorită, pline cu mărunțișuri lipscănești. Cade, horcăie și, în cele din urmă, se asfixiază cu insigna de partid în gît.

Capitolul XIV

156. Cimitirul

Exterior—zi

(...) Deasupra, avioane și soare de februarie. Tancurile au dărîmat bucăți din zid. Printre pietre de mormînt prăbușite sau zăcînd într-o rină stă sicriul făcut din lăzi de margarină și scinduri, purtînd inscripția, felurit caligrafiată, MARGARINA VITELLO.

Maria sapă în solul nisipos. Bătrînul Heilandt o ajută. Aruncă pămîntul afară cu mișcări atît de regulate, de parcă ar căuta aur.

Ca să înveselească societatea, Oskar bate un pic în tinicheaua lui.

Micul Kurtchen aruncă pietre în crucile de pe morminte. (...)

Oskar privește în groapă.

Bătrînul Heilandt pune jos lopata și se aburcă afară.

HEILANDT: Da, acu' putem!

Cu forțe unite, lada este tirată într-acolo. Din lemn sar așchii, cuiele cedează, fundul subțire al sicriului se desprinde într-o parte și se cascadează. Se vede mîna lui Matzerath și o bucată de foaie de cort.

HEILANDT: Dați-i zor, mai am și o pereche de cizme de pingelit.

Sicriul este așezat pe pămînt. Maria începe să se roage.

MARIA: Binecuvîntați fiimariacarela înăscut pe crîstos...

Oskar începe ultimul monolog.

OSKAR: S-o fac sau să n-o fac?

Ai ajuns într-al douăzeci și unulea an de viață, Oskar. S-o faci sau să n-o faci? Ești un copil orfan, Oskar.

S-o fac sau să n-o fac?

Bătrînul Heilandt lasă sicriul să alunece, astfel încît are loc mai degrabă o răsturnare, decît o punere în mormînt, ceea ce face să sară și capacul, superficial bătut în cuie. Fără să mai piardă vremea, Heilandt începe să astupe groapa, adîncă doar de vreun metru. Maria suspină zgomotos.

Oskar înaintează hotărît spre mormînt, își scoate toba de tinichea de după gît și o aruncă, împreună cu bețele — ca să nu facă prea mult zgomot, acolo unde sicriul este deja acoperit de nisip. Cînd o altă lopată de nisip cade pe tobă, aceasta scoate un sunet. La a doua, mai stins, la a treia, aproape deloc. Țărîna acoperă repede lacul alb și roșu.

Kurtchen ia de jos o piatră, mare cît o nucă, o saltă în mînă, cîntărind-o —

Oskar privește la înmormîntarea tobei sale.

Kurtohen își ia elan, țintește ceafa lui Oskar, aruncă și nimerește.

Oskar se prăbușește în groapă cu capul în jos. Îi țîșnește sînge din nas. Heilandt aruncă lopata din mînă, sare lîngă el, cu mișcări țepene, de om bătrîn, îl scoate pe Oskar din groapă și îl culcă cu ceafa pe fierul rece al cazmalei.

KURTCHEN: Sînge! Sînge!

Deodată, ca din pămînt, apare Schugger-Leo și se holbează la înșingheratul Oskar.

HEILANDT: Ei, dacă s-o mai pomenit una ca asta!

Lumea se duce dă ripă, numa' pă Schugger-Leo nu-l mai pune ni-meni cu botu' pă labe.

Îl bate blînd pe umărul hainei negre de sărbătoare. (...)

Schugger-Leo se holbează la Oskar, apoi își flutură mînușile.

SCHUGGER-LEO: Crește! Crește!

L-ați văzut pe Domnul?

Crește!

Toți se apleacă deasupra lui Oskar, încercînd să vadă ceea ce a văzut Schugger-Leo.
SCHUGGER-LEO: L-ați văzut pe Domnul?

Vîntul îi flutură hainele, fața îi se descompune, picioarele încep să îi se miște într-un soi de dans, salivează și țipă —

SCHUGGER-LEO: Domnul! Domnul! Uitați-vă la Domnul cum crește, uitați-l vă la el cum crește!

Aleargă, dansează, zburătăcește ca un corb croncănitor prin cimitir, în timp ce un U 52 decolează și trece huriind pe sus.

SCHUGGER-LEO: Crește! Crește! Crește!

158. Locuința Matzerath/dormitor

Interior — zi

Oskar deschide ochii. Zace în marele pat conjugal, în locuința pe jumătate golită de mobilier. Ferestrele sînt dărîmate.

Bunica intră și vine spre pat.

OSKAR: Babka! Babka!

Ea îl mîngie pe capul înfășurat într-un bandaj gros.

BUNICA: Așa-i cu kașubii ăștia, Oskarchen, la ei totdeauna capu' trage. Da' acu' voi o să vă duceți dincolo, unde-i mai bine, și numa' bunica o să rămîie. Că pe kașubi nimenea nu poa' să-i ducă altundeva, ei trebuie să rămîie mereu aicea și să viseze la cîte-toate, ca să poată ăilaltii s-o șteargă, că de-alde noi nu sîntem nici chiar polonezi, și nici nemți de tot, care trebuie totdeauna să aibă toate celea la țanc.

160. Gara Langfuhr

Exterior — zi

În mica gară staționează un tren de marfă. Maria împinge bicicleta cu remorcă în imagine; Kurtchen stă pe portbagaj, Oskar zace în remorcă, înfășurat într-o pătură. Bunica Anna îi conduce.

Refugiații privesc din vagoanele de marfă, strigă și țipă. (...)

Maria se cațără într-un vagon. Înăuntru sînt aruncate paie.

Bunica Anna îi întinde bagajul, pe Kurtchen și, la urmă, pe Oskar.

Intrarea este barată cu un drug.

În clipa despărțirii, Oskar mai întinde o dată brațele după ea.

OSKAR: Babka! Babka!

161. Kașubia

Exterior — zi

Trenul de marfă se îndepărtează spre vest, peste vasta cîmpie kașubă.

În prim-plan se întinde un cîmp de carlofi. La marginea cadrului apare o femeie bătrînă. Șade lingă un focșor, scormonește cu un băț de alun în jeratic, fără ca figura ei să poată fi văzută. Bineînțeles, are pe ea patru fuste de culoarea cartofilor și o basma, care-i acoperă capul și umerii.

La orizont, trenul dispare între stîlpi de telegraf frînți.

ÎNCHIDERE DE DIAGRAMĂ

SFÎRȘIT

Traducere și note de ALICE GEORGESCU



Din Jurnalul meu

Cum am lucrat la *Toba de tinichea*

23 aprilie 1977. Astăzi, prima lectură a „Tobei de tinichea“, bineînțeles, nu într-o singură zi. (La data cînd a apărut cartea, în 1959, eram asistent de regie la Zazie în metrou al lui Louis Malle. Nu mă interesa literatura germană. Abia în timpul lungii mele șederi în Franța, tot spunîndu-mi-se mereu „lu, ca german“, am devenit pe deplin conștient de ceea ce era german în ființa mea.)

Încerc să-mi imaginez un film care să pornească de la „Toba de tinichea“. Ar putea să fie o frescă foarte germană, istoria mondială văzută și trăită de jos în sus: tablouri uriașe, spectaculoase, legate între ele prin minusculul Oskar. Un produs al secolului XX — l-au numit unii. Pentru mine, el are două particularități specifice epocii: refuzul și protestul. Își refuză lumea cu atîta îndrjire încît nici măcar nu mai crește. Evoluție — zero.

Protestează atît de tare încît vocea lui sparge sticla.

Astfel văzut, el ne este azi chiar mai aproape decît acum 15 ani, la apariția cărții. Ocazia de a lucra „Toba de tinichea“ o simt ca pe o provocare pe care nu o poți refuza. Așa că o accept, fără să am nici cea mai vagă idee despre cum am s-o fac. Presimt că o să dureze mai mulți ani. Tocmai de aceea nu ezit să mă vir în treaba asta.

20 mai 1977. Iar și iar citit, subliniat, demontat cartea. Pentru asta îmi trebuie mai multe exemplare, pe care încerc să le obțin de la anticarii de pe Amalienstrasse. „Nu avem cartea și nici n-am lua-o dacă ni s-ar oferi. Așa ceva nu mai citește nimeni în ziua de azi“, mi se spune de mai multe ori. Dar acum asta nu mă mai irită: cartea abia trebuie redescoperită.

Singurul lucru care mă face încă să mă indoiesc de posibilitatea realizării a ceea ce doresc este rolul principal. Există oare un copil care să poată juca toate aceste scene sau trebuie să iau un pitic?

30 mai 1977 În căutarea unei structuri. În roman, așezămintul de sănătate și îngrijire este „stația terminus“ a lui Oskar, din care el, în vîrstă de 30 de ani, își spune povestea. Această poziție de narator este evidentă, dar prima versiune a scenariului, pe care Franz Seitz a conceput-o în acest sens, intercalînd numeroase flash-back-uri



Așa a început povestea *Tobei de tinichea*, pe cîmpul de cartofi, unde bunica Anna Bronski (Tina Engel) îl ascunde sub fustele ei pe bunicul Joseph Koljaiczek, fugărit de jandarmi (Roland Teubner).

◀ Cei doi Mazerath în ajunul sfîrșitului de război: David Bennent, fiul, și Mario Adorf, tatăl.

și texte rostite de Oskar în off, era o biografie greu de urmărit a unui oarecare Oskar Matzerath, care, astfel, n-ar fi interesat pe nimeni. Mai bine renunț la această poziție de narator și fixează cronologic o serie de tablouri care să se succedă fără pasaje explicative. Bogăției personajelor și episoadelor din roman îi corespunde în film nu o succesiune, ci o juxtapunere. Astfel ia naștere o frescă, un mod de a povesti orizontal, și nu vertical. Între aceste tablouri mari se pot plasa, ca într-un spectacol de revistă, montaje scurte, în care Oskar să vorbească în chip de comentator, dar nu pentru a da informații, ci pentru a-și formula gândurile pentru sine însuși și pentru spectator.

30 iunie 1977. O primă vizită la Günter Grass, împreună cu Franz Seitz. Ne-a pregătit o mîncare de linte cu slănină. Ajungem imediat la subiect; „Toba de tinichea” este contrariul unui roman al evoluției [Entwicklungsroman]: tot și toate evoluează în jurul lui Oskar, numai el nu. Oskar întruchipează selea de răzbunare a mic-burghezului și grandomania lui anarhică. Importanța obiectelor, care, adesea, chiar declanșează acțiunea, ca în le nouveau roman: toba, pendula, candelabru, cărțile de joc, (...), insigna de partid — explică Grass.

În ciuda convorbirii însufleșite, nu reușim să ne apropiem. Eu sint cuprins de panică față de proporțiile întreprinderii și de teamă față de aulor. Cele mai multe lucruri, care în carte par născociri, reprezintă pentru el realitate trăită.

Oskar nu trebuie să rămână literatură pusă în scenă. La rîndul lui, Grass nu scrie numai pentru a contrazice afirmația că azi nu s-ar mai putea scrie romane, ci pentru că întîmplările i se impun cu forța, ca ceva trăit, pe care el trebuie să-l împărtășească și allora. De unde va veni în film această energie interioară?

La Katharina Blum, de pildă, putem să adăugăm furiei lui Böll propriile noastre minti, și astfel s-o ducem mai departe.

Grass vorbește despre el, despre experiențele lui, despre visurile sale intime; e greu să-l urmezi, pe el și puternicul lui eu; cu totul altfel decît în cazul lui Böll, care se cruță pe sine și se transpune în multe personaje. Dacă ai, să zicem, același impuls ca Böll pro sau contra unui lucru, ți-e mai ușor să preiei și să reprezinți ceea ce are el specific, pentru că acest ceva rareori este nemijlocit autobiografic; pe cînd la Grass, în ciuda lămurilor exagerărilor, înoldeana este autobiografic. Locuința din Labesweg, pala de petrol de pe perele, oamenii, totul este absolut concret, desigur și cele patru-cinci fuste ale bunicii kașube, a cărei dantură („dinți puternici, sănătoși, cu intervale mari între ei”) o descrie de parcă ar fi a sa proprie.

Așadar, trebuie în primul rînd să clarific odată relația mea cu Oskar. Mă opresc la copilărie, îl caut pe Oskar în mine însumi. Filmele mele sint bune numai dacă pot să mă identific cu personajele.

Citesc masiv despre Danzig, mic-burghezi și naști, ziare, romane, documente.

25 august 1977. Asta trebuia să fie holărirea: ieri seară, la Jean-Claude Carrière. De la Viva Maria — acum 13 ani — nu ne-am întîlnit decît rareori. (...) Nu-mi mai puteam imagina „Toba de tinichea”, mai ales după ce Bertrand Tavernier (...) îmi imputase faptul că un film avînd ca personaj principal un pitic ar reduce toate problemele la problema piticilor. Ce spune însă Jean-Claude?

Cuvîntul-cheie: THE KID [PICIUL]

Ne trebuie, ca actor, un Jackie Coogan. Un copil de statură mică, pînă la plecarea din Danzig, apoi de accentuat transformarea în pitic, ca un eveniment tragic, pînă cînd piticul diform ne stă în față, în clinică, și spune: da, iată-mă, băatul cel frumos s-a transformat într-un pitic respingător. Cu un copil, toți ne putem identifica, pe cînd cu un pitic, prea puțini.



Îngrozit sau îngrozindu-i pe nazistii din
Danzig? (Oskar : David Bennent)

20 septembrie 1977. Cu Franz Seitz, la Congresul liliputanilor, la Goslar. Vreo 60 de pitici în sală. Concluzia: Oskar nu poate fi un pitic, Oskar trebuie să fie un copil.

25 septembrie 1977. Cu David Bennent, la Serbările toamnei, la München. Vorbisem mai degrabă cu tatăl lui la telefon, că vin să-l iau cu mașina. De cum îl văd, pe marginea trotuarului, știu că l-am găsit pe interpretul lui Oskar Matzerath.

Îl fotografiez pe David la Serbările toamnei, împreună cu alți copii între 3 și 12 ani, ca să compar raporturile de înălțime și comportamentul. David e cel mai scund, dar pare cel mai vîrstnic. Părinții lui i-au și citit cartea. E informal. Din primul moment, avem un contact profesional. Știe că a găsit rolul vieții sale și, totodată, că și-a găsit rolul în viață: să fie actor. Seara, îi spune lui taică-său: „Un asemenea rol tu n-ai jucat și nici n-ai să joci vreodată!”. Fotografiele confirmă impresia mea spontană: are prestanță.

1 octombrie 1977. Am scris o primă versiune, cronologică, aproape fără dialog, cu un comentariu minim. Jean-Claude Carrière a sosit azi la München. După sinopsitul meu, începem să scriem scenariul, scenă cu scenă.

20 octombrie 1977. „Toba de tinichea” are ceva din asprimea unei xilogravuri, pe alocuri este aproape teatru de păpuși (kasperiadă). În cinema, i-ar corespunde filmele timpurii ale lui Chaplin. Oskar este și The Kid (Piciul). Aceeași revoltă a copilului față de lumea adulților. Situații simple de tot, ca într-un meci de box, pe care oamenii din sală le pot acompania cu urlete.

Este contrariul „ceranizării”, e sălbatică, adesea, în sensul pe care-l atribuie noțiunii Glauber Rocha, cînd vorbește despre filmele sud-americane.

Nu e întotdeauna ușor să intri în pielea lui Oskar. Așa cum el vorbește despre sine însuși cînd la persoana întâi, cînd, cu distanțare copilărească, la persoana a treia, tot astfel povestirea filmică trebuie să fie uneori complet subiectivă, iar alteori să-l înfățișeze din afară, înspăimîntat. Cum și-asa e imposibil să repovestim cartea în întregime, ne concentrăm tot mai mult asupra intervalului de timp de la naștere pînă la sfîrșitul războiului. Perioada de după război, Oskar Matzerath la Düsseldorf, ar fi un al doilea film, cu un alt interpret. Muncă pentru mai tirziu. Chiar, de ce n-aș face despre această epocă, despre care îmi amintesc cu însumi, anii '50, o „Toba de tinichea, partea a doua”?

13 noiembrie 1977. Paris/Londra. Probleme de producție. Întrerupem lucrul la scenariu. Costul minim al filmului, așa cum îl concepem noi, 6—7 milioane de mărci. Un film german de o asemenea ordine de mărime nu pare nici finanșabil, nici amortizabil. Dintre distribuitorii americani manifestă interes United Artists. Discuții la Paris și Londra: n-am putea oare să transformăm „Toba de tinichea”, printr-o distribuție corespunzătoare, într-un film internațional?

Eventual, Roman Polanski sau Dustin Hoffman în Oskar, Isabelle Adjani și Keith Carradine în părinții lui? Noi sintem imediat unanimi: star-ul filmului este esența lui. Cu cît îl vom înfățișa pe el mai autentic, cu atît mai captivant va fi filmul. Deci, nu star-uri, nu montare anglo-americană; actori germani și polonezi, și un băiat de 12 ani în rolul principal — numai așa poate fi făcută „Toba de tinichea”. Arăt fotografiile micului David Bennent, care ia, de pe-acum, la opera din München, lecții de toabă. (...)

Gata de plecare spre Londra: nu prea știu ce am de oferit acolo, dar, oricum, știu ce am de apărut: un film german.

7 ianuarie 1978. *Angela (Winkler) a jucat Antigona, însărcinată într-un stadiu avansat: cel de-al doilea copil al ei sosește în februarie. Arată ca Magnani când era tină, minunată în chip de mamă a lui Oskar. Cei doi prezumtivi tați ai lui: Mario Adorf și, dacă se poate, Daniel Olbrychski.*

13 februarie 1978. *Cu Jean-Claude Carrière, pentru trei zile la Grass. „Protestant și cartezian” — definește el scenariul nostru. Îi lipsește irupția irațională a epozii, punctele nodale în care toate, iraționalul și tragicomicul, se ciocnesc și se prăbușesc. Grass cere mai mult realism aspru, pe de o parte, mai multă deschidere spre ireal, pe de altă parte. Fanlezia, ca parte integrantă a realității, a realității lui Oskar. Aceste câteva cuvinte-cheie sînt de ajuns pentru ca noi să ne apucăm de lucru la o nouă versiune. Calea ocolită se dovedește foarte folositoare față de story-ul nostru rectiliniu. Ne-am îndepărtat de roman, a apărut o structură narativă filmică autonomă, pe care acum o putem completa, fărîmița și înviora.*

Două călătorii la Gdansk ne conduc, mai departe, de la literatură spre realitate. Vizităm locurile acțiunii din roman, care s-au păstrat aproape în întregime. Ce mic și strimț e totul, cit de ușor de cuprins cu privirea e această periferie dintre terasamentul căii ferate și linia de tramvai: o biserică, o școală, fabrica de bere, câteva prăvălii... Acest microunivers reprezintă pentru Oskar lumea. Dar, la transpunerea în imagini, nu e destul să filmăm această periferie, așa cum a fost ea de fapt (sau cum încă mai este), ci trebuie să reconstituim imaginile pe care omul și le reprezintă atunci cînd citește romanul. Așadar, un Danzig rememorat, evocat prin simboluri. Oricum, nu e sigur că vom putea filma în Polonia.

26 februarie 1978. *Călătorii la Lübeck și Copenhaga, ca posibile locuri ale acțiunii pentru scenele din Danzig, și în Iugoslavia; prospecțiuni la Zagreb, pentru scenele de masse și cele de la Poșta poloneză.*

1 martie 1978. *Îl văd la Geneva, la teatru, pe Daniel Olbrychski. Îl va juca pe Jan Bronski, cel de-al doilea prezumtiv tată al lui Oskar, polonezul.*

25 aprilie 1978. *Telefon de la Varșovia: putem turna exterioarele din Danzig la Gdansk!*

Daniel Olbrychski și Wojciech Pszoniak (Fajngold) — o.k. Nikos Perakis preia scenografia, împreună cu Bernd Lepel. Străini la început, cei doi devin în curînd o unitate creatoare.

1 mai 1978. *Am încheiat distribuția, cu Ferréol și Aznavour — oricum, din cauza lipsei de bani, n-am mai pulea aranja vreun contract. Văzul foarte frumoase schife de costume, făcute de Dagmar Niefind.*

3 mai 1978. *Zbor la Berlin:*

O văd iar pe Kathi [Katharina] Thalbach: energia ei e, desigur, mai degrabă a unui copil al mahalalei decît a unei fete de la țară. Relația cu Oskar e obscenă: ea are ochii unei femei, încă de la început îl vede ceva mai altfel decît ca pe un copil. Sigur că i se potrivesc mai bine scenele de după ce a devenit Frau Matzerath.

4 mai 1978. *Aeroportul Schönefeld — Zbor spre Varșovia.*

Ieri seară, văzul foarte frumoase mostre fotografice ale lui Axel Manthey, pentru locuința Matzerath. A rezolvat împărțirea spațiului astfel încît există tot timpul

o perspectivă de ansamblu și relații între magazin și locuință sau între diferitele camere.

Axel vrea să trateze fiecare spațiu și fiecare perete ca pe o sculptură sau un environment [ambianță autonomă].

6 mai 1978. *Varșovia. Discutăm în amănunt toate secvențele prevăzute a fi turnate la Danzig și, așa, ajungem de la o săptămână, planificată inițial, la trei, astăzi am extins chiar la șase, astfel încât vom turna aproape jumătate din film la D. Totul e cu pulință.*

După-amiază mergem în orașul vechi, e aproape o zi de vacanță. Cîtă dragoste și cîtă trudă au fost investite aici, cît de pulnă este aici conștiința istoriei, spre leosebire de neglijarea istoriei de la noi.

Seara, la teatru, îl întâlnește pe Andrzej Wajda, cu care schimb câteva cuvinte, în pauză... despre „Toba de tinichea”, bineînțeles. E bine, spune el, că o carte atît de germană va fi ecranizată de un german.

14 mai 1978. *Din nou la Grass, la aproape un an de la prima vizită, de astă-dată cu scenariul terminat; acum e mai cald și mai puțin rațional; ce-i drept — și mult mai cuprinzător: aproape 2 ore și jumătate de film. Revedem încă o dată dialogurile, lucru care ne face amindurora multă plăcere. Nu este, e drept, o comedie, dar este totuși foarte comic. Nici urmă de neîncredere, acum, față de regizor, nici pic de teamă față de autor. Un an de muncă ne-a apropiat. „Data viitoare o să scriem împreună un scenariu original”, zice el înainte să plece.*

21 mai 1978. *Trei zile la Cannes, cu Margarethe [von Trolle, soția lui Schlöndorff], care își prezintă aici filmul A doua deșteptare. (Un american mă întreabă, pe cînd o îmbrățișez pe Jeanne Moreau: Are you Peter Handke? [Dumneata ești Peter Handke?])*

Tratative cu polonezii și iugoslavii, care au pregătit totul pentru încheierea contractului. Telefoane insistente, întâlnire cu Simone Signoret; minunat acest chip enigmatic, observînd, respingînd și cîntărind. Anna Bronski în carne și oase. Ar fi fantastică în chip de strămoașă, sub ale cărei fuste orea să se ascundă Oskar. Dar nu pare să-i placă ideea și se întreabă — pe bună dreptate — ce să caute ea într-un film atît de german.

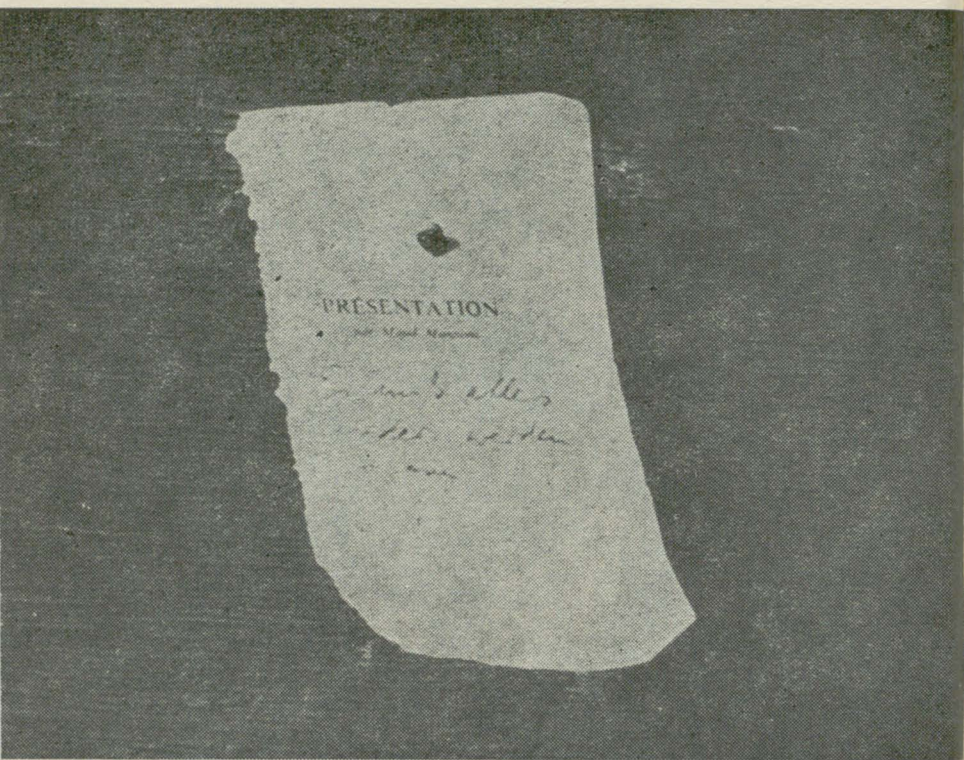
12 iunie 1978. *FFA [Asociația de promovare a cinematografiei vest-german] aprobă astăzi fondurile. Puteam să-i dăm drumul; mîine, înregistrări muzicale la Berlin[-vest] pentru play-back-uri, săptămîna viitoare probe de costum și machiaj cu toți actorii în șapte săptămîni începem turnarea!*

În românește de A.G.



WIM WENDERS

STRATEGUL DRUMETILOR



WIM WENDERS

ÎN GOANA TIMPULUI

SCENARIU

- 1009f (off):... erau două părți, nu-i așa.
BRUNO: Dacă ar trebui să trăiești numai de pe urma filmului, ați scoate-o la capăt?
- 1010f PROPRIETAR CINEMA: Acuma nu, exclus!
- 1009g BRUNO: Vă puteți închipui că peste cîtiva ani n-o să mai existe prin târguri nici un fel de cinematograf?
- 1010g PROPRIET. CIN: Cred că unde mai e UN cinema și se mai dă ceva... să zicem ca în împrejurimile noastre, nu-i așa, cum era la Schirnding, Hohenberg, Heckstädt, Thiersheim...
- 1009h (off):... erau peste tot cinematografe, chiar și prin târguri, nu-i așa, iar acum au dispărut toate. Înșă dacă UNUL...
- 1010h ... E cinema, îndrăznesc să spun, ce se joacă și peste zece ani. Dacă se mai produc filme, nu-i așa, adică dacă s-ar mai produce filme.
- 1009i BRUNO: Dar înainte, mai demult, se putea trăi din filme?
- 1010i PROPRIET. CINEM.: (off) Mai tîrziu...
... din 1951, nu-i așa, n-am mai avut voie ani de zile să mă îndeletnicesc cu asta, din cauza celui de-al treilea *Reich* ș.a.m.d., nu-i așa, dacă așa a fost să fie...
- 1009k BRUNO: De ce n-ați mai avut voie?
- 1010k PROPRIET. CIN.: Ei, pentru că eram membru de partid, nu-i așa, făceam parte din Partidul Socialist German, din Partidul Național Socialist al Muncitorilor, sau cum li zicea, nu-i așa...
- 1009i *Bruno își ascunde un suris.*
(off):... așa că am dus-o numai în procese din '50 pînă în '51, ca să-mi recapăt cinematograful, nu-i așa, mulți proprietari de teatre au pățit-o pe-atunci...

Închidere de diafragmă

1011 *Insert*

Titlu 7

Toate titlurile pe rînd cu deschidere și închidere de diafragmă

1012 *Insert*

Titlu 8

1013 *Insert*

Titlu 9

1014 *Insert, dedesubt ușoară deschidere de diafragmă:*

Titlu principal:

ÎN GOANA TIMPULUI

- 1015 *Plan general*
După 5 secunde închidere de diafragmă pe titlul principal, panoramare
- 1016 *Plan întreg, camera montată pe radiatorul mașinii*
- 1017 *Prim-plan*
- 1018 *Plan general*
- 1019 *Planălate plan general*
- 1020 *Plan întreg*
- 1021 *Plan general*

Panoramare

- 1022 *Jumătate plan general*
- 1023 *Jumătate de plan general*
- 1022a
- 1023a
- 1024 *Plan apropiat*
- 1025 *Plan întreg*
- 1024a
- 1025a
- 1024b
- 1026 *Plan general, panoramare*
- 1027 *Jumătate plan general*
- 1028 *Jumătate plan general, mișcare de cameră și panoramare pînă la plan întreg*

Șosea pe malul Elbei

Elba pe care trece o șalupă. Din depărtare, de pe un drum de țară, prăful, se ivește un Volkswagen.

Robert la volanul unui Volkswagen.

În mașină, Robert rupe fotografia-polaroid a unei case.

Un camion vechi oprit pe malul Elbei.

Bruno în camion. Tocmai s-a trezit și privește afară din cabină.

Bruno toarnă apă în fierbătorul de cafea.

BRUNO: Cum naiba se poate visa o asemenea porcărie!

Benzinărie la marginea unui sat

Volkswagen-ul vine în viteză, ia o curbă scrișnind și frinează brusc în fața unei benzinării unde se joacă niște copii.

Robert stă nelămurit în mașină.

O fetiță se apropie țopăind cu o minge.

Robert se freacă la ochi și privește către fetiță.

Fetița îl privește.

Robert îi face un semn cu degetul, dacă e ocupată benzinăria?

Fetița clatină capul.

Robert face încă un semn: „Nimic?”

Fetița îl privește fără să priceapă.

Robert își pune ochelarii de soare și bagă în viteză întâi.

Robert pornește în viteză cu Volkswagen-ul său. Copiii se joacă mai departe.

Firma benzinăriei se leagănă în vînt.

Pe malul Elbei

Bruno e gata îmbrăcat. Trințește ușa camionului, se sprijină de bara de șoc și își răsucește o țigară.

- 1032 *Plan întreg, camera montată pe un suport lateral al camionului*

Șoseaua

Robert conduce cu ochii închiși, până iese din drumul de țară.

- 1033 *Plan întreg, urcare macara până la plan general și panoramare.*

Malul Elbei

Bruno se bărbierește. Ciulește urechile. Volkswagen-ul apare cu mare viteză din depărtare și se repede vijelios drept în Elba.

- 1034 *Plan întreg*
1035 *Plan general*
1036 *Plan întreg, camera la mină*

*Bruno e uluit.
Volkswagen-ul e dus de apă.
În Volkswagen: Robert scutură furios de volan.*

- 1034a
1036a
1034b
1037 *Plan întreg, urcare cu camera la mină*

*Bruno nu-și mai poate ține risul.
Robert deschide acoperișul decapotabil. În mașină, apa crește.
Bruno redevine serios.
Robert iese prin acoperișul decapotabil.*

- 1034c
1038 *Plan general*
1039 *Plan general*
1038a
1039a
1040 *Jumătate plan general, travelling până la plan întreg.*

*Bruno iese din camion.
La coborire, aparatul de ras îi cade din mină.
Robert se călără pe acoperișul mașinii.
Bruno își adună uneltele de ras de pe jos.
Robert sare cu bagaj cu tot în apă.
Pe malul Elbei, Bruno face cițiva pași, rizind și ștergându-și restul de spumă.*

- 1041 *Plan general*
1041 *Prim plan*
1041a *Plan general până la plan întreg*

*Robert înalță către țărnam, împingind geamantanul.
Bruno privește curios cum se descurcă Robert.
Robert iese din apă. Lasă bagajul, apoi lăpăie mai aproape. Ține capul strimb fiindcă are apă în urechi.*

- 1042a
1043 *Jumătate plan general și panoramare până la plan întreg, travelling*

*Bruno îl cercetează din cap până în picioare.
Robert merge pe țărnam spre Bruno. Se privesc un timp, apoi încep amândoi să ridă. Robert arată către încălțări.
ROBERT: Leoarcă, nu-i așa?
Robert se mai întoarce odăla spre mașina care se scufundă. Apoi pornesc amândoi către camion.
Robert repelă.*

- 1044 *Plan întreg, ușoară coborire macara*
1045 *Plan întreg*
1046 *Plan întreg*

*ROBERT: Leoarcă!
În fața camionului se opresc. Bruno pufnește iarăși în ris. Robert se uită uril la el.
Robert se așează pe jos. Începe să tremure.
Bruno îi pune lui Robert prosopul său pe cap.
Robert își șterge fața. Bruno urcă în camion.*

- 1047 *Jumătate plan general, coborire macara și panoramare pînă la plan întreg* Bruno ia pentru Robert o cană de cafea din fierbător. Coboară și ingenunchează lîngă Robert, care tocmai înghite un hap. Robert bea cu nesaț cafeaua. BRUNO: Scoateți-vă hainele astea ude, vă dau eu ceva de-al meu.
Robert privește apa.
- 1048 *Plan general* Volkswagen-ul se scufundă, nu se mai vede decît radiatorul.
- 1047a Robert arată spre riu. Bruno se uită acum și el într-acolo.
- 1058 *Supraimpresiune* Volkswagen-ul s-a scufundat de tot: numai cîteva bule de aer arată locul în care a dispărut.
- 1049 *Plan întreg* În camion: Robert stă pe locul de lîngă șofer. E înfășurat într-o pătură. Lucrurile ude sînt puse la uscat pe capacul motorului. Robert scoate din buzunarul hainei o carte muiată („Enfance aliénée.”) Bruno pe locul șoferului completează o foaie de parcurs.
- 1050 *Plan întreg* Robert lasă haina și se uită la Bruno.
- 1049a Bruno pune foaia în carnet, pornește motorul și aruncă o privire spre Robert.
- 1050a Robert pare destul de neîncercător.
- 1049b Bruno trage frîna de mînă, mașina pornește.
- 1050b Robert aruncă o ultimă privire spre riu. După aceea își ridică pătura pînă la umeri și se freacă la ochi.
- 1049c Bruno îl cercetează din ochi, bagă viteza a doua.
- 1050c Lui Robert i se închid ochii.
- 1051 *Plan întreg* Bruno pune o casetă (The more I see you).
- 1052 *Prim plan* Bruno rinjește și se uită spre Robert, să vadă dacă-i place muzica.
- 1053 *Plan întreg* Robert îi întoarce același zîmbet forțat și se face comod, să adoarmă.
- 1051a Bruno îl contemplă.
- 1053a Robert adoarme.
- 1051b
- 1054 *Plan general, mișcare de cameră înapoi dintr-o mașină în mers. Supraimpresionare.* Șoseaua
Camionul prinde viteză și cotește dintr-un drum mai îngust într-o șosea mai largă.
- 1055 *Plan întreg, camera montată pe un suport în fața camionului* Omulețul-mascotă care tronează sus pe camion.
- 1056 *Plan general și panoramare.* Benzinărie cu luminile stinse
- 1057 *Plan întreg, mișcare de cameră înapoi, coborire ușoară macara, panoramare pînă la plan general.* Camionul cotește din șosea și oprește în fața unei benzinării în ruină.
Bruno coboară din camion și privește în jur, căutînd. Descoperă un bidon vechi de apă, cu care dispare în magazia-atelier de lîngă benzinărie.

- 1058 *Plan întreg și panoramare până la plan general* *În atelier: Bruno pășeste în odaia întunecată. Se uită în jur și se îndreaptă către un robinet dintr-un colț.*
- 1059 *Plan general* *Un bătrîn stă în celălalt colț al atelierului, pe o ladă, observînd ce face Bruno.*
- 1058a *Bruno lasă apa să curgă în bidon. Ridică privirea și îl descoperă pe bătrîn.*
- 1060 *Jumătate plan general* *Bătrînul îl privește neîncrezător pe Bruno.*
- 1061 *Plan întreg* *Bruno: Am nevoie de apă pentru mașină.*
- 1062 *Plan întreg* *În camion: Robert se trezește și se uită pe fereastra laterală.*
- 1063 *Plan general* *Tocmai trece o treierătoare veche; un tractor. Robert apare în imagine, traversînd strada către casă.*
- 1064 *Plan întreg, traveling și panoramare* *Robert se apropie de o fereastră deschisă și privește prin ea. Descoperă un telefon, îl apucă, îl pune pe pervaz și începe să formeze un număr.*
- 1065 *Plan întreg* *Bruno în fața ușii atelierului privește, ușor intrigat spre Robert.*
- 1066 *Plan general* *Privirea lui Bruno: Robert telefonează.*
- 1065a *Bruno se înloarce iarăși în atelier.*
- Robert îl privește pe Bruno încurcat.*
- BRUNO: Bine.*
- Amîndoi privesc spre pămînt.*
- ROBERT: Praf și pulbere e cana!*
- Bruno îi smulge ziarul din mînă.*
- BRUNO: Ei, mai capăt o altă cană?*
- Robert se apleacă și ridică pensula.*
- BRUNO: Unde-o fi?*
- Robert ridică și cana.*
- ROBERT: Mai merge și asta.*
- Robert pune cana pe pervaz.*
- BRUNO: Vezi că de-acolo cade iar! Dă-o-ncoace!*
- Ia cana, se uită plin de importanță la ea apoi o așează înapoi de unde-a luat-o. Tund, pe undeva s-a stîrnit furtuna.*
- Voleu**
- 2056 *Plan general, panoramare, ștergere tiraj* **Șoseaua**
- Plouă cu găleata. Camionul în mers.*
- 2057 *Plan general, panoramare* **Cinema „Park” la Schöningen**
- Robert și Bruno duc împreună un difuzor din camion spre intrarea din spate a cinematografului.*
- Învățătorul (off): Gata, înăuntru, copii!*
- Cîțiva copii aleargă înaintea celor doi, intrînd în cinematograful.*
- Robert și Bruno aduc difuzorul în sală. Învățătorul se repede la ei.*
- ÎNVĂȚĂTORUL:** Nu mai începem odată? Copiii au luat-o razna de-a-binelea!

- Bruno și Robert au lăsat difuzorul jos.*
BRUNO: Doar nu eram pregătit să repar un difuzor! E o întâmplare și că aveam unul în mașină.
- ÎNVĂȚĂTORUL:** Da, dar așteptăm deja de-o jumătate de oră și din pricina copiilor trebuie să începem imediat!
- BRUNO:** Îl montăm și îi dăm drumul.
Cei doi ridică iar difuzorul. Învățătorul iese în fața copiilor gălăgioși.
- ÎNVĂȚĂTORUL:** Trebuie nepărat să faceți liniște! Cei doi mai au puținul de reparat și îi dăm drumul. Mai durează vreo cinci minute.
Fetița care stă chiar în fața lui îl maimușărește.
- FETIȚA:** Da' cam demult repară ăștia!
- În spatele ecranului. Bruno stă pe o scară și mește-rește la difuzor. Robert se așează la un pian hodo-rogit.**
- ÎNVĂȚĂTORUL (off):** Liniște, că altfel ne întoar-cem la școală!
- 2059 Plan general** *Copiii vociferează. Robert clămpăne cîteva note. Bruno pe scară mește-rește la difuzor.*
- 2060 Jumătate plan gene-ral** *BRUNO: Nu văd nimic, fir-ar să fie!*
- 2061 Plan întreg** *Robert, la pian, se întoarce spre el. Apoi caută cu privirea în jur.*
- 2062 Plan general** *Spatele scenei.*
- 2063 Plan general** *În fața ecranului: învățătorul pe scenă.*
- 2062a** *ÎNVĂȚĂTORUL: Doar vreți să vedeți filmul cu sunet, așa că oamenii trebuie să repare difuzo-rul...*
- Robert se cafără peste cîteva scaune vechi. A desco-perit în spatele scenei un reflector.*
- (off) ... Liniște odată! De mline aveți vacanță, n-aveți decît să faceți ce vreți. Dar acum stră-duiți-vă nițel!*
- 2064 Jumătate plan gene-ral** *Robert răsucește becul slăbit. Reflectorul luminează deodată cu putere.*
- 2065 Jumătate plan gene-ral** *Orbit de lumina prea vie, Bruno e cit pe ce să cadă de pe scară. Clocanul îi cade din mînă.*
- 2066 Jumătate plan gene-ral** *În fața ecranului, pe care se vede umbra lui Bruno. Învățătorul se întoarce mirat.*
- 2065a** *BRUNO: Stinge lumina!*
- Copiii sînt primiți care își dau seama de jocul de umbre și izbucnesc în rîs. Robert începe să facă tot felul de caraghioslicuri.*
- Bruno se scarpină la spate și se uită întrebător în jos spre Robert.*
- 2067 Plan întreg** *Robert încearcă să-l stimuleze pe Bruno să ia parte la jocul de umbre.*
- 2065b** *Bruno își dă seama încetul cu încetul despre ce e vorba și încearcă și el efectul de umbre. Întînde pe rînd miinile și picioarele.*

- 2067a Robert îi face lui Bruno semn să continue și iese din imagine.
- 2066a Copiii se lasă tot mai mult cucerii de jocul de umbre. Învățătorul stă în fața ecranului fără să mai știe ce să zică: pe ecran se vede cum Bruno îi arată dosul.
- 2068 Jumătate plan general Copiii sint entuziasmați.
- 2069 Plan general Învățătorul coboară de pe scenă. Robert și Bruno imită o bătaie de umbre.
- 2068a Copiii.
- 2069a Bruno coboară de pe scară și-i dă lui Robert cu ciocanul în cap.
- 2070 Jumătate plan general Copiii fac hărmălaie. Învățătorul, perplex în fața ecranului, se uită la cei doi.
- 2069b Robert trece tar la pian. Bruno îi trîntește capacul pianului peste degete...
- 2068b ... ceea ce copiilor le place în mod deosebit.
- 2069c Robert stă pe pian și îi aruncă lui Bruno trei portocale. Bruno jonglează cu portocalele.
- 2068c Copiii aplaudă.
- 2069d Bruno se lasă dus de o frînghie, ca Tarzan, peste scenă.
- 2068d Copiii.
- 2069e Robert îi dă lui Bruno o palmă. Bruno îi dă un șut de cade de pe scenă. Apoi face tarăști un salt cu frînghia.
- 2070a Învățătorul, holbindu-se, și-a pierdut de tot firea.
- 2069f Bruno cade de pe frînghie. Robert, pe vine, sare, ca o matmuță pe pian.
- 2068f Copiii rid de se prăpădesc.
- 2069g Cade și Robert de pe scenă. Spectacolul s-a terminat, numai frînghia se mai leagă încoale și-ncoace. Copiii aplaudă și strigă „bis”.

(Sfîrșitul actului al 2-lea)

- 3020 Plan general panoramare plină la jumătate plan general. Camera e montată pe suportul din fața camionului, fără tăietură se trece la filmarea mașinii în mers
- ROBERT: De fapt, exact așa mi s-a întîmplat și mie De indignare, Bruno aproape că se înecă meste-cindu-și cîrnatul.
- BRUNO: Cum? Ah, încetează odată!
- Bruno ocolește alergînd enervat dugheana cu cîrnați, întorcîndu-se la camion. Robert aleargă paralel, pe partea cealaltă. Urcă în camion amîndoi odată. Bruno aruncă o privire pe harta traseului.
- ROBERT: Încă o noapte nu mai dorm în cabină!
- BRUNO: Dormi unde vrei!
- Pornește motorul și pleacă. La intrarea în șoseaua principală camionul trebuie să oprească puțin.
- ROBERT: Cum a fost cîrnatul?
- BRUNO: Bun!
- Călătoresc mai departe în tăcere.

3021 *Jumătate plan general, aceeași încadratură ca în 3020*

Drum de țară noaptea

Camionul străbate noaptea. În apărătoarele de vînt se oglindesc felinarele străzii.

BRUNO: În fond, altceva mai faci decît să testezi mașini?

Robert răspunde ceva atît de încet, că aproape nu se aude.

ROBERT: Sint pediatru.

BRUNO: Ce?

ROBERT: Un fel de pediatru. În Genova m-am despărțit de soție.

BRUNO: Nu te-am întrebat asta! Nu-i nevoie să-ți spui povestea.

ROBERT: Dar ce vrei să știi?

BRUNO: Cine ești.

3022 *Jumătate plan general, de pe suport, în timpul mersului mașinii*

Mascota de pe acoperiș, luminală, proiectată pe cerul de seară.

ROBERT (off): Eu imi sint propria istorie!

3023 *Plan general, panoramare*

Camionul în mers — dispare în peisajul noplatec). E lună plină.

3024 *Plan general, panoramare*

O carieră de bazalt

Camionul se ivește din beznă, face o curbă mare și oprește în fața unei cariere de bazalt în care nu se lucrează.

3025 *Jumătate plan general*

Camionul oprește, Bruno trage frîna de mină și oprește motorul. Aprinde lumina în cabină.

BRUNO: Salteaua e în spate, sub prelată. E deschis.

Robert își ia o pătură și coboară.

BRUNO: Ia-ți și o pernă!

Bruno îi aruncă pe geam o pernă. Robert merge pe lângă mașină în spate. Bruno își face patul în cabină. Robert desface scara din spate și deschide ușa platformei.

3026 *Jumătate plan general*

3027 *Plan întreg*

Robert urcă pe platforma acoperită și cercetează curios semiîntinericul.

3028 *Plan general*

Ce vede Robert pe platformă: proiectoare demontate pe un raft. Lîngă perețele frontal un tonomat, alături atîrnă o reclamă electrică „Apollo”. Robert apare în imagine și trece încet către spatele platformei. Bruno culcat în cabină aprinde lumina și deschide o carte. Ia semnul de carte, un fir de iarbă, în gură, și începe să citească.

3029 *Jumătate de plan general*

3028a

Robert își construiește un pat: trage două lăzi și pune o scîndură deasupra.

3030 *Plan întreg*

Bruno ascultă zgomotele de pe platformă. Robert și-a terminat de făcut patul și își scoate haina. Vrînd să-și agațe haina de o carcasă de protector, capacul se deschide cu zgomot. Tresare înspăimîntat.

- 3030a
3028c
- 3031 *Jumătate plan general*
- 3032 *Jumătate plan general*
- 3033 *Jumătate plan general*
- 3030 *Închidere diafragmă*
- 3034 *Plan întreg, panoramare*
- 3035 *Plan apropiat, panoramare până la general*
- 3036 *Plan întreg*
- 3037 *Plan întreg, traveling, panoramare până la plan general*
- 3038 *Plan general până la plan apropiat*
- 3039 *Plan general, mișcare de cameră înapoi, plan întreg*
- 3040 *Prim plan*
- 3041 *Prim plan*
- 3040a
- 3041a
- 3040b
- 3041b
- 3042 *Plan general*
- 3043 *Plan general, de sus*
- 3044 *Plan general*
- 3045 *Plan întreg*
- Bruno rinjește malițios.*
- Robert trîntește capacul la loc și agață haina cu grijă deasupra. Apoi stinge lampa care se află deasupra unui banc și se întinde pe pat.*
- Robert privește în sus.*
- În acoperișul platformei e un geamlic de plexiglas. Nori acoperă și descoperă luna, pe rînd.*
- Robert întins pe pat, cu minile sub cap, urmărește norii.*
- Bruno stinge lumina și pune cartea de-o parte.*
- Un zgomot de tablă zdrăngănind în cădere îl face pe Robert să tresară din somn. Se ridică în capul oaselor.*
- Robert aruncă pătura la o parte, se încălță, își ia haina și iese afară.*
- Robert rămîne în capul scării și ascultă zgomotele. Ezitînd, Robert o ia spre cariera de bazalt. Zdrăngănelile vin de la un jgheab conic prin care cad pietre de sus. Pietrele cad din gura pilniei într-un nor de praf pe jos. Robert se uită în sus, apoi o ia spre una din intrări.*
- Robert urcă scara metalică. Ascultă zgomotele care revin regulat.*
- Robert mai urcă o scară, merge aplecat de spate printr-un coridor îngust și întunecat și ajunge deasupra pe platforma de sortare. Se întoarce și observă un om care aruncă pietrele prin jgheab.*
- ROBERT: Asta zic și eu gălăgie!
- Omul are lacrimi în ochi. Se răstește la Robert cu o disperare minioasă.*
- OMUL: Șterge-oi!
- ROBERT (off): Dar ce s-a întîmplat?
- Robert îl privește nedumerit.*
- Omul nu răspunde nimic și mai aruncă o piatră în jgheab.*
- ROBERT: Pot să-ți fiu de folos cumva?
- OMUL: lasă-mă în pace!
- Robert clatină capul, neajutorat.*
- Robert aruncă și el o piatră în pilnie și se întoarce prin coridorul îngust. Bărbatul rămîne pe loc și aruncă pietre mai departe.*
- Robert stă în fața camionului, se mai uită odată în sus și dispăre apoi în interiorul platformei acoperite.*
- Robert se așează lângă tonomat și aprinde lampa de lângă banc. Scoate un program de film dintr-o cutie de pe tonomat.*
- Bruno în cabină se ridică în capul oaselor și ascultă cu atenție. Cîneva umblă în jurul camionului.*

- 3046 *Plan intreg* Robert răsfoiește programul cu „Le Mépris“ de Godard. Cineva urcă scara camionului. Ca să poată să distingă silueta în umbră, ține programul deasupra ochilor în chip de apărătoare.
- 3047 *Plan general* Bărbatul intră pe ușă în platformă.
- 3046a Robert lasă programul să-i cadă din mină și face un gest de invitație.
- 3048 *Plan general până la întreg* Bărbatul înaintează câțiva pași ezitând.
- 3049 *Jumătate plan general* Bărbatul intră în imagine și se așează pe pat lângă Robert. Robert îl cercetează, așteptând. Multă vreme omul nu rostește nici un cuvânt. Până la urmă începe să spună ce are pe suflet, ezitând, cu frânturi de frază, chinuit.
- 3045a OMUL: Eu n-am pățit nimic, nu-s rănit. Asta nici nu e singele meu.
- 3049a În timp ce vorbește nu se uită la Robert.
- 3051 *Plan intreg* Bruno se ridică în capul oaselor în cabină, se sprijină pe coate și ascultă prin perețele despărțitor. (off)... Eu nici nu eram în mașină...
- 3050 *Plan intreg* ... Asta e paltonul nevastei mele...
- 3052 *Plan intreg* Robert se sprijină de tonomat și ascultă cu capul în mîini.
- 3052a Bruno trage cu urechea.
- 3051b ... Dintr-o vorbă oarecare... O vorbă acolo, ieri... (off)... Așa a-nceput totul...
- 3052b ... Și a intrat într-un pom... Fuseserăm așa vreo... vreo câteva zile într-un hotel de provincie...
- 3051c Robert se îndreaptă de spate.
- 3052c ... Și erau paturile acelea separate și dedesubt bucătăria...
- 3050a ... Și cînd deschideai fereastra...
- 3052d (off)... și atunci, a zis, îmi duhnește...
- 3051d ... și patu-mi duhnește și chiuveta și bucătăria și lampa și tabloul...
- 3050b (off) și dintr-o dată mirosul din bucătărie, brusc...
- 3052e ... n-a mai vrut! Înapoi...
- 3050c Robert apleacă fruntea.
- 3052f (off)... Mi-a spus chiar că o să intre într-un pom...
- 3050d Bruno își dă pătura la o parte.
- 3052g (off)... Așa mi-a spus!
- 3050e ... Asta era un șantaj, pe care eu ... Poliției i-am spus că zicea de intrat într-un pom... dar lor le era totuna... i-au zis doar accident...
- 3050f Bruno își îmbracă haina de piele.
- 3050g (off)... Mai era încă fierbinte...
- (Sfîrșitul actului al 3-lea)

5058d

PAULINE: Chiar puteți asta? Nu numai, așa să fie.

- 5060 *Jumătate plan general, panoramare până la plan apropiat, supraprimprestune* Bruno a închis aparatul. Bruno sare după primul proiector, îl scoate din priză și bagă imediat în priză al doilea proiector. Cu stînga răsuțește știfturile de cărbune.
- 5061 *Jumătate plan general* **Tipografie** Robert stă la un linotip. A terminat tocmai de scris un rînd. Întoarce bara de ghidaj, încît literele să alunece și să se imprime în plumbul fierbinte. Robert tipărește mai departe. Apoi îi aruncă tatălui său o privire. Tatăl moșăte la birou, cu fruntea pe mașina de scris. Robert se apleacă, ia cu grijă rîndul fierbinte de plumb din mașină, îl pune pe schifl și îl potrivește cu mîna.
- 5062 *Plan întreg*
- 5063 *Plan întreg*
- 5064 *Jumătate plan general și ușoară panoramare până la plan întreg*
- 5065 *Plan general* **Cinematograful „poștei“** În sală ultimii spectatori pleacă de la cinema. Pauline merge printre rînduri, adună gunoarele de pe jos într-o găleată de tablă. În sală: Bruno încearcă să descurce filmul, îl trece printr-o cîrpă și îl înfășoară pe rolă. Dînt-o dată, plictisit, trînțește cîrpa într-un colț. BRUNO: Porcăria naibii! Pauline a găsit între scaune o pereche de ochelari, pe care îi pune prin deschizătura ghișeului, la casă. Asta o face să-și amintească de Bruno. Se așează pe scaunul amplasatoarei și se uită zîmbind spre cabina de proiecție. Bruno ridică restul filmului de pe podea — o bucată ruplă. Tate capetele drepte cu foarfeca. Pauline vine în cabina de proiecție, rămîne în ușa sprijinindu-se de canat. Bruno așează filmul în presa de lipit. Pauline îl privește cu atenție. I-ar spune ceva, dar nu îndrăznește. Bruno curăță resturile de clei.
- 5055 *Jumătăți de plan general*
- 5067 *Jumătate plan general, ușoară panoramare* Pauline e neliniștită. Bruno curăță neclintit mai departe. Pauline își ia inima în dinți. PAULINE: Ai de gînd să rămîi la noapte aici? Bruno înalță capul. BRUNO: Da
- 5068 *Jumătate plan general, ușoară panoramare* Pauline zîmbește cochet și în același timp cu o ușoară nestguranță. Bruno, la fel. Închide la loc capacul sticlei de clei. Zîmbetul lor devine mai degajat. Ceea ce aproape că îl intimidă pe Bruno.
- 5069a
- 5070a
- 5069b
- 5070b
- 5071 *Plan întreg*
- 5072 *Plan întreg*
- 5071a
- 5072a

- 5069c
5070c
5069d
5073 *Jumătate plan general*
(Sfârșitul actului al 5-lea)
6001 *Jumătate plan general*
6002 *Jumătate plan general*
6003 *Plan general*
6004 *Prim plan*
6005 *Prim plan*
6004a
6005a
6004b
6005b
6004c
6006 *Jumătate plan general*
6007 *Plan întreg*
- BRUNO: Îți proiectez ceva.
Pauline reacționează ușor decepționată.
Bruno îi arată că a lipit o bandă.
Pauline se uită o clipă cum pune filmul în aparat, apoi iese afară cu pași înceți.
Bruno se uită după ea. Pauline se așează în penultimul rând la balcon.
Bruno a pus banda în aparat, dă drumul la proiector și înșurubează știfturile de cărbune.
Pauline a început să tricoleze. Lumina din sală se stinge. Banda merge.
SONORUL FILMULUI: Duritate, acțiune, senzualitate! 90 de minute de film, cum nici o televiziune... Duritate, acțiune, senzualitate! etc.
Bruno intră în imagine și se așează în rândul din fața Paulinei. Observă că-i acoperă imaginea și se mută cu un scaun mai încolo.
Amândoi privind spre ecran. Banda are montate trei secvențe: o casă care arde, prăbușindu-se, sinii goi ai unei femei gifitnd în extaz, un viol în apă.
Pauline privește înghețată.
Bruno închide pentru un timp ochii.
Pauline își apleacă privirea.
PAULINE: De curînd au apucat-o pe o femeie contractațiile aici la cinema. Bunicul a trebuit să cheme Salvarea. Au luat-o împreună cu prietenul ei. El n-a mai ieșit de lângă ea.
BRUNO: Azi dimineață am întâlnit un om a cărui nevastă se sinucisese în timpul nopții. A intrat cu mașina într-un pom. Și ieri am văzut o femeie care stătea în grădina din fața casei, la soare, uscîndu-și părul la cască...
(off): ... cu mîinile împreunate în poală.
PAULINE: Ai stat de vorbă cu omul acela?
BRUNO (off): Da, a spus: „Totuși nu există decât viața”
... Dar care?
După o lungă pauză se întoarce către Pauline:
... Și tu cum trăiești?
PAULINE: Singură, cu fetița mea. Și așa rămîne!
- Tipografie**
Robert în fața linotipului caută literele pentru un titlu. Între timp aruncă scurte priviri către tatăl său. Tatăl stă tot la birou, cu capul pe mașina de scris, pe care o ține îmbrățișată cu amîndouă mîinile. Deschide ochii.
TATĂL: Știai că mama mea a murit cînd m-a născut?

6008 *Plan întreg*

Robert se înloarce, surprins.

ROBERT: Cum?

Își privește tatăl, iritat.

6009 *Plan general, ușoară panoramare*

Cinematograful „poștei“

Bruno se repede spre scara unei mici loje din fundul sălii. Cînd vrea să se așeze, găsește o umbrelă, pe care o deschide. O ține deasupra capului.

6010 *Jumătate plan general*

Pauline stă în cealaltă parte a sălii, la balcon, și se uită spre Bruno. Tricotează.

PAULINE: Și acum?

6011 *Jumătate plan general*

Bruno își ride în barbă.

BRUNO: Acuma am dat-o și eu în bară.

6010a

PAULINE: Cum?

6011a

Bruno nu răspunde și mai ride o dată în sinea sa.

6010b

PAULINE: Sînt obosită.

6011b

Bruno se ascunde după umbrelă.

6010c

Pauline se ridică și merge în cabina de protecție.

6011c

Bruno închide la loc, încet, umbrela.

6012 *Plan general*

Pauline s-a întins pe o canapea în apropierea pupitrului de regie. Își scoate o agrafă și își desfășoară părul.

6013 *Plan general, panoramare pînă la plan întreg*

Bruno coboară iar scara spre sală. Nehotărît, se așează în primul rînd care-i iese în cale. Mîna îi se lipește de o gumă de mestecat care atîrnă de brațul fotoliului. Nu mai reușește să scape de gumă, se tot întinde.

6014 *Plan întreg, ușoară mișcare macara și panoramare*

Tipografie

Robert a pus rama cu pagina gata culeasă în presa de tipărit. Închide capacul presel și se îndreaptă de spate. Bătrînul, în fundal, adoarme iar.

ROBERT: Tată!

Robert se așează pe podea lângă presă și se uită pe fereastră.

6015 *Plan întreg*

Privirea lui Robert spre fereastră și cutiile pentru litere, goale.

6016 *Plan întreg*

Cinematograful „poștei“

Pauline adormită pe canapea lângă pupitrul de regie. Visează urît și geme încet în somn. Bruno o apucă de genunchi și o clatină, trezind-o. Pauline tresare—se ridică în capul oaselor și aprinde lumina.

6017 *Plan întreg*

Lumina îl orbește pe Bruno, care se uită într-o parte.

6016a

Pauline își șterge sudoarea de pe frunte.

PAULINE: Ai ceva de scris?

Bruno îi dă un pix cu pastă.

... și hîrtie?

6017a

Bruno se scormonește în buzunarele hainei de piele

- 6016b *Îi dă Paulinei pliantul cu poze pe care l-a acceptat la cumpărături în Wolfsburg. Pauline desface pliantul.*
BRUNO (off): Pe partea cealaltă.
PAULINE: Nu-ți mai trebuie?
- 6017b *Bruno scutură capul.*
BRUNO: Păstrează-l! E din Wolfsburg.
Pauline începe să noteze ceva pe spatele pliantului.
- 6016c *Închidere de diafragmă*
- 6018 *Plan general. Supra-impresiune*
- 6019 *Plan întreg*
- 6020 *Plan întreg*
- 6019a *Bruno se uită lăcut în jos, spre ea.*
BRUNO: Plec!
Se scarpină în cap.
Pauline se ridică.
- 6020a *Pauline rămâne în capul oaselor, sprijinită la spate, lângă Bruno. O lacrimă îi curge pe obraz. Bruno o ia cu vârful degetului și o așează pe propriul său ochi. Amândoi sînt cam triști.*
- 6021 *Jumătate plan general*
- 6022 *Plan general*
- 6023 *Plan întreg*
- 6024 *Jumătate plan general, panoramare pînă la plan general*
- 6025 *Plan întreg*
- 6026 *Plan general*
- 6027 *Plan general*
- 6028 *Jumătate plan general*

În dimineața următoare. Orașelul în lumina soarelui de zori.

Bruno întins lângă Pauline pe canapea. Pe fereastră pătrunde o suviță îngustă de lumină, căzînd pe obrazul Paulinei. Bruno deschide ochii și se ridică în capul oaselor. Aruncă o privire prin odaia strîmtă și surde.

S-a trezit și Pauline. Îl privește.

Bruno se uită lăcut în jos, spre ea.

BRUNO: Plec!

Se scarpină în cap.

Pauline se ridică.

Pauline rămîne în capul oaselor, sprijinită la spate, lângă Bruno. O lacrimă îi curge pe obraz. Bruno o ia cu vârful degetului și o așează pe propriul său ochi. Amândoi sînt cam triști.

Bruno se ridică și părăsește cabina cu pupitrul de regie. Pauline rămîne pe canapea cu picioarele strînse sub ea, privind după Bruno.

Bruno deschide fereastra și se uită afară. Pe pervaz descoperă pliantul scris tot, îl desface și se mai uită o dată la el. Afară se aude pornind motorul camionului.

Șosele și drumuri de țară

Camionul trece pe lângă magazinul de mobilă „Taurig”.

Filmare din interiorul camionului spre afară:

Bruno conduce mașina pe o stradă plină de curbe.

Camionul parcat în fundătura de lângă tipografie. Bruno merge agale spre bariera lăsată, tocmai trece un tren. Așteaptă pînă se ridică bariera și trece peste șine.

Tipografie

Robert și tatăl său încă mai dorm, Robert pe podea lângă presă, tatăl la mașina de scris. Bruno ciocăne încet și intră. Amîndoi continuă să doarmă. Bruno merge pînă la sobă și trage spre el cana de cafea. La zgomot, Robert se trezește. Se uită la Bruno.

- 6029 *Jumătate plan general* Bruno se uită la Robert, așteptînd.
- 6028a Robert se întinde.
ROBERT: Bine că ești aici.
- 6029a Bruno face din cap o mișcare prin care îl îndeamnă pe Robert să se scoale.
Robert se scoală.
ROBERT: Așteaptă o clipă.
Robert pune o coală de hirtie în presă.
- 6029b Bruno îl contemplă pe Robert și își toarnă o ceașcă de cafea.
- 6031 *Jumătate de plan general pînă la plan general* Robert pune presa în funcțiune și trage o copie de probă. La zgomotul mașinii, tatăl se trezește.
- 6029c Bruno se dă un pas înapoi și îl privește pe tatăl lui Robert.
- 6031a Tatăl își pune ochelarii și se uită la Bruno. Robert trage o a doua copie, oprește presa și întinde mina spre flancul lateral.
- 8017b ... mean as she can be.
- 8017h Robert își pune receptorul după ureche.
Bruno ridică arătătorul în chip de avertizare. Se bucură că l-a „prins” pe Robert.
- 8018h Robert izbucnește în ris și lasă receptorul în jos.
ROBERT: „Amicii” ne-au colonializat subconștientul.
- 8017i Bruno zîmbește și se uită spre inscripțiile de pe perețele opus.
- 8018i Robert e ușor nemulțumit și pune receptorul pe aparat.
- 8019 Plan întreg Mina lui Bruno: cu o luminare luminează perețele.
„Let's get this place Gl'd”. În depărtare se aude o împușcătură.
- 8020 *Plan general, panoramare* Brunoară o saltea de la camion la cabană. Robert tocmai iese, ascunzînd în spatele său telefonul.
ROBERT: Las' că sting eu lumina.
Robert închide ușa în urma lui Bruno. Apoi se uită în sus la stîlpul de telegraf.
- 8021 *Jumătate plan general, panoramare* Robert găsește un cablu telefonic atîrnînd desfăcut.
Se așează și se sprijină de perețele cabanei, răsucind capetele cablului laolaltă. Dintr-o dată are o legătură.
VOCE ÎN TELEFON: AFN München, who is calling?
ROBERT: Alo?
VOCEA: Alo?
ROBERT: Oh, no, no ...
VOCEA: Alo!

ROBERT: This is . . . wrong connection!
Legătura se întrerupe. Robert ia amindouă miinile de pe telefon și ride.

. . . Puah!

8022 *Jumătate plan general, ușoară panoramare.*

Bruno stă pe pat și mai aprinde o luminare. Apoi bea restul sticlei. Destul de „făcut“, citește o inscripție de pe perete.

BRUNO: Morrison, Arizona.

Robert intră iarăși pe ușă. Bruno se ridică greoi și se sprijină de perete. Robert intră în imagine, se așează pe pat și îi trage lui Bruno sticla din mână.

BRUNO: Doar nu te-ai prostit să încerci!

ROBERT: Ba am căpătat și legătura americană!
Robert încearcă să stoarcă ultimul strop din sticlă. Se uită strimbindu-se la etichetă.

. . . Ar fi trebuit să cer Lynchburg, Tennessee!

BRUNO: De ce nu te întorci la nevastă-ta, dacă nu mai rezisti fără ea?

ROBERT: Nu se poate.

BRUNO: De ce nu?

ROBERT: Când sînt cu ea, nu mai sînt eu însumi.

BRUNO: Atunci de ce-i dai mereu telefon?

ROBERT: Mi-e teamă să nu-și facă ceva.

BRUNO: Lașule. De tine însuși ți-e teamă. În felul ăsta chiar că-i faci felul! O dai gata!

ROBERT: Dar nici n-o cunoști!

BRUNO: Te cunosc pe tine.

Încetul cu încetul, Robert se stîrnește.

ROBERT: Nici măcar nu știi despre ce vorbești. Stai în camionul tău ca într-un buncăr și spui vorbe mari despre singurătate. Ție nu ți se poate întîmpla absolut nimic.

BRUNO: Mi s-au întîmplat destule.

ROBERT: Dar acum nu ți se mai întîmplă! Ești ca mort! Mai ai oare vreun dor?

Robert ride ironic de Bruno. De afară se aude lătrat de cîini. Bruno lasă luminarea să-i cadă și-l trage pe Robert în sus de reverul hainei.

BRUNO: Porcule!

Un timp luptă încrîncenafi.

8023 *Plan general*

Prin fereastră se vede de afară cum Robert nu-l nimeriște pe Bruno cu o lovitură în bărbie. Bruno aterizează cu pumnul într-un orchi al lui Robert. Amindoi își dau drumul . . . Bruno stă pe marginea patului și-și ține gura.

8024 *Plan apropiat, panoramare pînă la plan întreg*

Lîngă o cutie de țigări „SojuzApollo“ arde lumina care i-a căzut lui Bruno din mână înaintea luptei. Bruno o ridică și se împinge pe pat spre colț, la fereastră.

8025 *Plan întreg*

Robert s-a așezat pe celălalt pat. Trage cu urechea la ce face Bruno.

- BRUNO (*off*): Mi-e foarte dor...
- 8024a ... de o femeie. Indiferent ce femeie. Orice femeie mă face să-mi fie dor...
- 8025a (*off*): ... Și cred că așa li se întâmplă tuturor bărbaților. Și pentru că știu asta, și nu mai vreau să mă port ca și cum n-aș ști, nu mai vreau să am de-a face cu vreo femeie...
- 8024b Robert a pus luminarea la o parte și s-a împins și el în colțul patului său.
- 8025b ... Aș ști că ar putea să fie și alta decât cea care e. (*off*): Nici nu știu cum s-ar putea trăi laolaltă cu o femeie.
- 8024c ROBERT: Dacă nu se poate, ar trebui să devină posibil. Nici așa nu se poate trăi — fără să-ți mai poți dori sau imagina o schimbare.
- 8025c BRUNO: Desigur, mi-aș dori să fiu trup și suflet cu o femeie. Dar la fel de mult îmi doresc să exist pentru mine...
- 8024d (*Off*): ... Și la asta nu mai vreau să renunț niciodată.
- 8025d Robert se freacă la ochi.
- 8024e ROBERT: Contrastul ăsta trebuie să-l poți suporta!
- 8025d BRUNO: Dar nu m-am gândit la...
- 8025e Robert ciulește urechile.
- 8024f Vorbind, Robert se uită pe fereastră.
- 8025f ... Când faci amor, de pildă, ești totuși într-o femeie. Dar ai avut vreodată senzația în asemenea momente că ești împreună cu ea?
- 8025e Robert se uită la tavan.
- 8024f ... Totdeauna m-am simțit singur într-o femeie. Singur plină în măduva oaselor!
- 8025f Robert își apucă luminarea.
- 8026 Plan general Cei doi pe paturile lor despărțite de un placaj. Robert izbucnește dintr-o dată în râs.
- 8027 ROBERT: Nici nu-mi pot închipui cum faci tu dragostea!
- 8028 Rîde cu sughituri, de unul singur.
- 8029 BRUNO: Eu pot să mi te închipui. Gîfii ca într-un film porno prost sincronizat.
- 8030 Bruno îi imită gemetele. Amîndoi chicotesc. Pînă la urmă Robert stinge luminarea sa. Amîndoi stau o vreme întinși în tăcere.
- 8027 Plan general, panoramic În dimineața următoare. Granița. Camionul și cabana.
- 8028 De afară, prin ferestrele cabanei. Robert stă pe marginea patului și se întinde. Își potrivește cămașa în pantaloni. Bruno, pe spate, sforăte.
- 8029 Interiorul cabanei. Bruno se întoarce, gemînd, pe burtă.
- 8030 Robert își îmbracă haina și se uită la Bruno. Robert are un ochi vîndat.

- 8031 *Plan apropiat* Bruno dormind.
- 8032 *Jumătate plan general, panoramare până la plan general.* Robert se ridică, se mai înloarce o dată și părăsește cabana.
- 8031a Bruno s-a trezit și se uită după el. Apoi se înveleşte la loc în pătură, gemind.
- 8033 *Plan întreg până la plan general, traveling și panoramare până la jumătate plan general* Robert stă gînditor în fața ușii. Apoi se zmucește, închide ușa și merge în spatele cabanei. Lîngă perețele din spate rămîne pe loc, să facă . . .
- 8034 *Plan apropiat până la jumătate plan general* Peste umărul lui Robert: Robert îl poate vedea pe geam, jos, pe Bruno. În depărtare se mai aude o împușcătură. Robert întoarce capul. Bruno se scarpină pe gît.
- 8035 Robert își termină treaba și se strîmbă de unul singur. Își închide pantalonii și pleacă.
- 8036 *Plan întreg și panoramare până la jumătate plan general* Robert își sprijină agenda de un stîlp de telegraf și scrie ceva. Apoi rupe pagina și se înloarce la ușa cabanei. Cu un ac o prinde de ușă.
- 8037 *Plan general* Bruno a auzit ceva, se ridică pentru o clipă în capul oaselor, apoi se lasă iar să cadă pe burtă și adoarme din nou.
- 8038 *Plan general, panoramare* Robert își ia bagajul din camion, trîntește ușa mașinii și pleacă pe jos.
- 8039 *Prim plan* Pagina prinsă de ușă flutură în vînt. Pe bilet serie: „Totul trebuie să devină altfel. So long. R.” Biletul se leagănd ușor în vînt.
- (Sfîrșitul actului al 8-lea)

În românește de GRETE TARTLER



Wim Wenders
și directorul său de imagine, Robby Müller

«CUM AM FILMAT ÎN GOANA TIMPULUI»

Ideea cu atocamionul mi-a venit undeva pe autostradă, cred între Frankfurt și Würzburg, când pe kilometri întregi am fost silit să merg în urma a două autocamioane care se tot depășeau. Eram într-un fel furios pe ele, dar când în fine le-am putut totuși depăși, i-am văzut în trecere pe oamenii aflați în ele. Era o zi fierbinte, unul își ținea piciorul stâng atârnat afară pe ușă și vorbeau între ei. Mi s-a părut apoi să fie de fapt deosebit de plăcut să te miști încet într-un astfel de obiect uriaș, dar să te miști mereu. Noaptea să dormi chiar în el. M-am oprit apoi la un loc de odihnă pentru șoferii de cursă lungă și atmosfera de acolo mi-a plăcut foarte mult, mi-a plăcut felul cum se tratau între ei, atenția reciprocă pe care și-o dădeau. Era aci un adăpost sigur. M-am gândit apoi că ar putea exista șoferi de autocamioane care să facă în filmul meu călătoria aceasta prin Germania. Mai întâi m-am gândit la o întreprindere, la un circ sau la acele transporturi pentru iarmaroace. Dar ar fi însemnat opriri prea lungi într-un același loc, și doream mai de grabă să merg mereu înainte. Mai tirziu mi-a venit ideea că ar putea avea de a face cu cinematografele de sate și asta a făcut să se potrivească deodată totul. Aveam până și punctele fixe pentru călătorie: cinematografele.

Mi-am luat la Editura pentru Film o hartă mare a Germaniei pe care sînt notate toate localitățile cu cinematografe și mi-am alcătuit o rută cu peste 80 de cinematografe aflate pe o fișie de-a lungul graniței cu RDG între Lüneburg

și Passau. Ruta aceasta am ales-o, deoarece linia aceasta este deplasată față de linia pe care se trece în general prin Germania. Am făcut așadar o călătorie de 14 zile și m-am uitat la toate acele cinematografe. Multe dintre cele de pe harta împrumutată, existente încă pe ea, erau dispărute. Am fotografiat ca un nebun cinematografe și nu m-am uitat nici la dreapta nici la stînga. La întoarcere am ales apoi 12 cinematografe care apar acum aproape toate în film. După cîtva timp am făcut o a doua călătorie, împreună cu șeful producției, Mike, și cu Robbie. Ne-am uitat încă odată la cele 12 cinematografe selecționate și în plus ne-am uitat să vedem ce mai exista în localitățile acestea și prinprejurul acestei rute. Mai tîrziu, scurt înainte de turnări, am început o a treia călătorie în care nu mai voiam să mă ocup decît de panorame și de oameni. Am întrerupt-o însă, pentru că ducea în nemărginit. Am început apoi filmul. Există subiectul pentru primele zile de turnare. Pentru rest am avut o rută cu puncte fixe: cîteva cinematografe de sat în Saxonia inferioară, în Hessa și Bavaria.

Nu a existat nici un scenariu de film, dorisem să fie așa. Dar înainte de începerii turnării am fost nopți întregi cuprins de paranoie că ar trebui totuși să stabilesc cumva subiectul și am intrat atunci de cîteva ori în panică trebuind să scriu un final oricît de timpit. Chiar și în prima săptămînă de turnare am avut un fel de teamă, noaptea, că totul ar putea să eșueze. Pînă cînd a sosit la Wolfsburg mesajul lui Hiob că întreaga primă săptămînă era inutilizabilă din cauza unui defect de material și că totul ar trebui repetat. Eram cu nervii inițial complet la pămînt dar după ce am înghițit clipa, am simțit deodată ceva care m-a eliberat: m-am gîndit că acum nu mai putem păți nimic, acum vom lăsa lucrurile să meargă de la sine. Planul de turnare era și-așa dat peste cap prin paguba aceasta. Acum putea veni orice. Socotisem să scriem toți cinci subiectul în continuare: cei doi actori, cameramanul, asistentul meu și cu mine. O vreme am și rezistat. Dar apoi se făcea de fiecare dată ora două sau trei noaptea pînă cînd aveam gata scenele pentru ziua următoare. Era istovitor, desigur. De dormit nu aveam prea mult timp, ceea ce ne răpea însă forțele era de fapt nevoia de a face din cinci fantezii una. Asta ne mistuia. Ne propusesem într-adevăr să rezistăm, dar obosesc mereu în creștere ne-a făcut să vedem că aceasta nu era metoda corectă. Dar începînd cu săptămîna a treia de turnare am stabilit astfel ca seara să scriu eu singur, și ceea ce a bătut la mașină Martin să discutăm împreună a doua zi dimineața. Am respectat aceasta pînă în a șaptea săptămînă, în orice caz cu tot mai mari pauze de epuizare. Ajunsesem apoi în fine cu toții fizic la capăt. Am întrerupt turnarea pentru două săptămîni. Ruta o aveam doar pe jumătate în urma noastră. Sfîrșitul era încă foarte departe și mai nesigur ca oricînd înainte.

Noaptea în camerele oarecare ale hotelului de sat m-a apucat uneori cumplita disperare. Stam aci la miezul nopții, la orele două sau la patru și nu știam încă ce aveam să turnăm dimineața următoare... și aci stăteau 15 oameni și toți urmau să fie plătiți. S-a întîmplat chiar uneori ca în dimineața următoare să nu știu pur și simplu nimic. Pîndeam atunci cu toții în jurul unei teme și ne întorceam după două ore tulburi înapoi în hotel. Am avut însă nevoie de cîteva ori de aceasta, pentru a simți clar ce făceam aci. Prima dată se stabilise pentru mine un fel de legătură la turnarea filmelor între bani și idei. În majoritatea cazurilor la turnări

nici nu mai observi că ideile costă bani. În filmul nostru lucrul acesta era adesea direct legat, în sensul că dacă a doua zi dimineața nu avem gata scrisă pagina, lucrul mă costa pur și simplu 3000 de mărci. Mi-am spus atunci: ei bine, 3000 de mărci treacă-meargă, dar trebuie să dorm și apoi să mă gîndesc. (...)

Doream ca filmul acesta să devină un film de cinema. Colaborarea cu Robbie a fost pentru mine o garanție în acest sens. El știa că filmul avea să aibă un caracter de ficțiune, dar că totuși avea să fie realizat într-o situație cu totul nouă. Aventura pe care voiam să o facem, trebuia să se precipite în film, dar nu în limbă sa, ci în aspectul său. Am făcut în prealabil multe înregistrări de probă cu actorii și cu autocamionul. Hansi Dreher inventase o suspensie a aparatului de filmat pentru autocamion și o construisese; am testat diferite materiale și încercat filtre. Am folosit, de asemenea, noile optici Zeiss care au o pregnantă drăcească. Voiam să avem pe ecran se poate imagini adânci, clare, bogate în contraste. Asta era concepția noastră și pentru asta trebuia făcută uneori foarte multă lumină. Pînă și la înregistrările de exterior am aplicat, oriunde se potrivea, diafragme sau lămpi. Pentru nimic în lume nu trebuia să arate ca un film documentar. Iată de ce am fixat foarte adeseori camera pe șine sau am lucrat cu macaraua mai mult ca de obicei. (...)

În ce privește cinematografele de sat am aflat, mai ales în căutarea motivului și a subiectului) multe lucruri. Uluiitor a fost, de exemplu, faptul că în mare parte cinematografele acestea de sat aparțineau femeilor, unor femei mai în vîrstă care conduceau cinematografele cu o adevărată patimă, în contra oricărei rațiuni economice. Știau, de asemenea, toate, că nu aveau nici una succesoră, și că cinematografele de sat vor muri odată cu ele. Poate că din pricina aceasta le erau așa de devotate. Existau femei care aveau un birt și lucrau întreaga zi acolo numai ca să poată menține în continuare cinematograful. Nu mai câștigau cu ele nici un ban, ba chiar trebuiau să mai investească cîte ceva. „Da, fără cinematograful nu-mi mai pot închipui viața“. De către împrumutătorii care mai alimentau cinematografele de sat, sînt tratate ca ultimul gunoi. Cinematografele acestea nu mai pot, de exemplu, să-și facă un program propriu, adică să mai pună unele condiții: Dacă doriți să mai aveți filme, trebuie să preluați seturile întregi, și anume întregul acest balast nedemn și inuman care mai funcționează în cartierele de căi ferate. Adică, oamenii care la țară se duc la cinematograful sînt atît de lipsiți de orice merită să fie văzuți, încît consideră porcăria aceasta drept „cine-matograf“ și dau împrumutătorilor prin aceasta argumente să continue să le împrumute așa ceva. Împrumutătorii lucrează la țară numai cu contracte în garanție, cu 80 sau 100 DM pro film. Dacă vreun film nu produce aceasta, posesorul cinematografului trebuie să achite diferența din buzunarul propriu. În multe cinematografe asta este regula. Nu cred să existe în Germania o altă meserie care să fie exploatată în măsura aceasta, respectiv în ceea ce privește împrumutul. Se poate în orice caz vedea că în cîtiva ani nu va mai exista nici un om rezonabil care să mai facă așa ceva și atunci se va sfîrșit rapid cu cinematograful la sat. „În goana timpului“ urma chiar să fie un film despre sfîrșitul cinematografului.

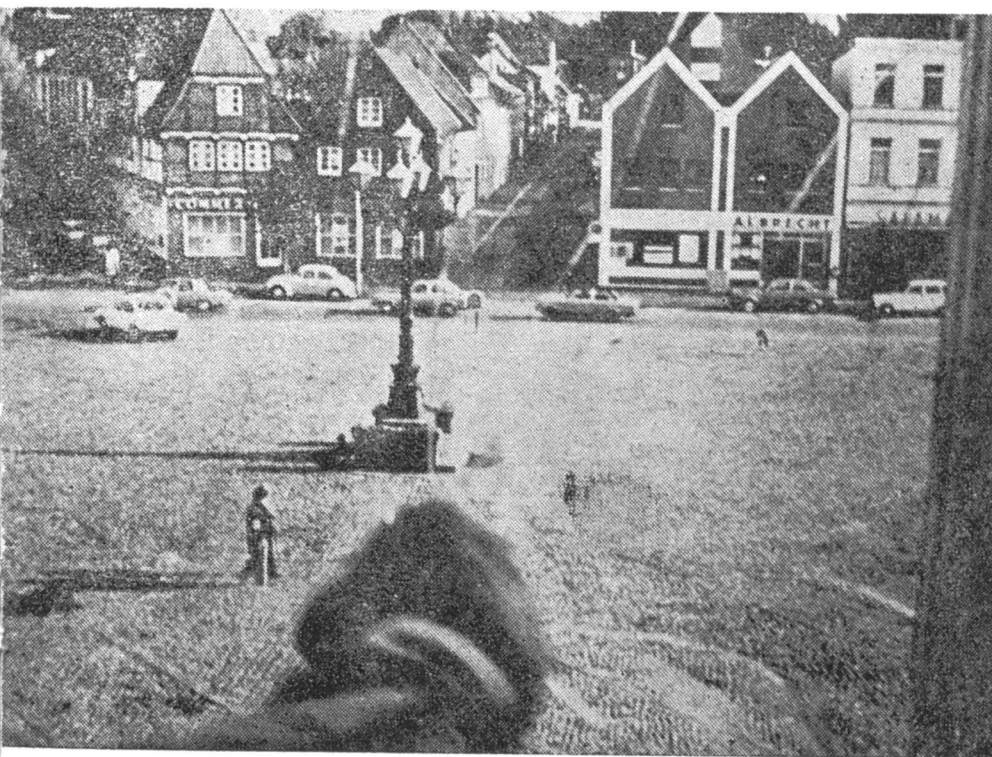
În românește de HORIA STANCA

CAZUL WIM WENDERS

Faptul că Wim Wenders nu este exact ceea ce se cheamă un nume cunoscut la Hollywood, reprezintă nu atât un comentariu la adresa superbelor lui creații cinematografice, cât — în primul rînd — o notă proastă pentru mercantilismul industriei americane de film, care nu lasă decît posibilități restrînse de afirmare producătorilor și creatorilor de film independenți. Problema desigur, nu se limitează la Germania sau la regizorii și producătorii germani. Canada, de pildă, a dat în ultimii ani cel puțin cinci-șase regizori de primă mărime, dar filmele lor nu se bucură de difuzare decît, eventual, în propriul lor teritoriu, și acela îngust și dosnic. Pînă și o firmă națională ca Air Canada oferă, în timpul zborurilor sale transoceanice, filme selecționate după gustul New-York-ului, exprimînd același conformism față de standardele și opțiunile de duzină, curente în Statele Unite.

Dar comparația nu se oprește aici. Într-adevăr, cei mai dotați regizori tineri, atât în Germania cît și în Canada, își datorează cariera, cel puțin în parte, unui generos sistem de sprijin financiar din partea autorităților. Dacă în Canada, această generozitate e mai ales evidentă în domeniul filmelor de scurt-metraj (transformate în nadă pentru a atrage atenția asupra unor aspiranți de valoare în interiorul sistemului) — în Germania ea a dat naștere unei întregi constelații de regizori de filme artistice ale căror opere, departe de a curta „sistemul” sau ceea ce numim Establishment-ul, pun provocator în discuție valorile promovate de acesta. Pentru anii '70, noul film german reprezintă ceea ce *la nouvelle vague* a fost pentru perioada deceniului precedent: o punere în chestiune a valorilor acceptate, o euceroitoare explozie de energie, o adevărată aventură de iubire cu filmul, o relație mixtă, de iubire și inimizie, față de Hoollywood.

Dintre toți regizorii vest-germani, Wenders este probabil cel mai puțin cunoscut în afara circuitului închis al festivalurilor. Filmele lui nu au, desigur, caracterul flamboiant al creațiilor lui Fasssbinder, ambițiile de natură metafizică ale lui Herzog, intensitatea intelectuală a filmelor lui Kluge; mai semnificativ, poate — și lucrul acesta le face atât de specific ne-americane —, ele sînt total lipsite de agresivitate. Ritmul și perspectiva, viziunea asupra unui univers plin de incongruențe, în care personajele umane sînt rareori lucrul cel mai interesant de pe ecran, accentul pus pe limbajul gestual, mai curînd decît pe dialog, toate aceste caracteristici îl apropie pe Wenders mai curînd de Ozu și de Tokyo, decît de Hollywood și de Rin. Chiar această „alteritate” face dificilă abordarea lor critică, altfel decît prin negație. E mai ușor să spui ceea ce *nu sînt*, decît să definești genul pe care îl propun ca material de invenție. Dacă adăugăm că filmele lui Wenders tratează deseori despre absențe (absența femeii, a certitudinilor, a istoriei), și că recenzenții rezistă greu tentației de a recurge, atunci cînd le descriu, la termeni ca „alienare”, mai ales cînd vine vorba de personaje strămutate, s-ar impune impresia,



Piața orașelului Glückstadt din care va pleca „noul Wilhelm Meister“ în căutarea unei identități culturale (*Mișcare greșită*, 1975)

că aceste creații ale lui Wenders ar fi, în sine, mai curînd niște experiențe negative. Nimic mai departe de adevăr. Luate separat, dar mai ales scrutate în explorări legate și consecutive, filmele lui Wim Wenders gravitează în jurul unor fenomene precum maturizarea și schimbarea, setea de contacte umane reale, la fel de reale și palpabile ca un LP, să spunem, cu Bob Dylan; o astfel de preocupare implică obligatoriu explorări numeroase printr-o multitudine de aglomerații urbane, printr-o diversitate de mișcări eronate și, desigur, mult rock'n' roll. Într-un fel sau altul, toți singuraticii se regăsesc.

În românește de ANDREI BREZIANU

LITERATURA ȘI FILMUL

JURNAL DE CAPITALĂ

povestire

Luni:

Din păcate am sosit mult prea tirziu ca să mai pot ieși în oraș sau să mă duc la cineva în vizită; cînd am ajuns la hotel se făcuseră orele 23,30 și eram obosit. Și astfel nu mi-a rămas decît să privesc dîr din camera de hotel acest oraș care radiază atîta viață; cită forfotă, cită pulsație, parcă ar da în clocot: aici se ascund energii care încă n-au fost toate scase la iveală. Capitala nu este încă ceea ce ar putea fi. Am fumat un trabuc, lăsîndu-mă pradă acestei fascinante luminițe; am stat la îndoială, dacă n-ar fi bine să-i dau totuși un telefon lui Inn, am renunțat în cele din urmă oftînd și am început să mai parcurg încă o dată materialul meu important. Către miezul nopții m-am băgat în pat: aici îmi vine întotdeauna greu să mă duc la culcare. În acest oraș e imposibil să închizi un ochi.

Consemnat în timpul nopții

Ciudat, foarte ciudat vis: mergeam printr-o pădure de statui; șiruri drepte; prin luminișuri erau amenajate parcuri dichisite, iar în mijlocul lor se afla de asemenea o statuie; toate statuile erau la fel; sute, ba nu, mii: un bărbat în poziție de „pe loc repaus“, un ofițer parcă, judecînd după cizmele sale moi cu carimbul răsfrînt, însă bustul, fața, soclul de la toate statuile erau acoperite cu cite o pinză — brusc toate statuile fură dezvelite în același timp și mi-am dat seama, fără a fi de fapt prea surprins, că eu eram cel care stătea pe soclu; mă mișcam pe soclu, zimbeam și pentru că și acesta se dezvelise între timp, îmi citeam numele de mii de ori: *Erich von Machorka-Muff*. Rîdeam și risul din gura-mi se răsfrîngea de mii de ori asupra mea.

Marți:

Cuprins de un sentiment adînc de fericire am adormit din nou, m-am trezit odihnit și m-am privit rîzînd în oglindă: asemenea vise nu poți avea decît în capitală. În timp ce mă bărbieream am primit cel dintîi telefon de la Inn. (Așa ti spun eu vechii mele prietene Inniga von Zaster-Pehnunz, care provine din aristocrația nouă, fiind însă de viță veche: tatăl lui Inniga, Ernst von Zaster, a fost ridicat la rangul de nobil, ce-i drept, de către Wilhelm al II-lea abia cu două zile înainte

* Heinrich Böll, *Werke, Romane und Erzählungen*, 1954—1959, Kiepenheuer & Witsch, Köln

de abdicarea acestuia, dar n-am nici o reținere în a o considera pe Inn de aceeași condiție ca și mine.

La telefon, Inn era — ca de obicei — dulce, strecurând cite o birfă și făcându-mă în felul ei să înțeleg că proiectul pentru care venisem în capitală merge strună. „Griul incolțește“, a spus ea încet și apoi după o scurtă pauză: „Chiar azi va fi botezat copilășul.“ A închis repede pentru a evita ca eu, din curiozitate, să mai pun întrebări. Am coborît îngândurat la micul dejun: oare să se fi referit într-adevăr la punerea pietrei fundamentale? Firea mea deschisă și robustă de soldat nu înțelege mesajul cifrat al lui Inn.

La micul dejun din nou această abundență de chipuri viguroase, copleșindu-le pe cele rasate: conform obiceiului, am început să-mi omor timpul imaginându-mi în ce funcție ar putea fi folosit fiecare și încă înainte de a-mi fi cojit oul completasem două formații de stat major de regiment, un stat major de divizie, rămânându-mi cîțiva candidați și pentru marele stat major; acestea nu sînt decît jocuri imaginare la îndemîna unui vechi cunoscător de oameni ca mine. Amintirea visului făcu să-mi crească buna dispoziție: ce ciudat, să te plimbi printr-o pădure de statui, văzîndu-te pe tine însuși așezat pe soclurile lor. Ciudat. Oare psihologii să fi cercetat cu adevărat toate dedesubturile eului?

Am cerut să mi se aducă o cafea în hol, am fumat un trabuc și m-am uitat la ceas surlînzînd: ora 9,56 — oare Heffling va fi punctual? Nu-l văzusem de șase ani, mai corespundasem din cînd în cînd cu el (un schimb de cărți poștale, așa cum se obișnuiește cu cei inferiori în grad).

Și într-adevăr m-am trezit că mă îngrijoram de punctualitatea lui Heffling; am tendința să văd în toate ceva simptomatic: punctualitatea lui Heffling devine pentru mine *acea* punctualitate a subofițerilor. Mi-am amintit emoționat de cuvintele bătrînului meu general de divizie Welk von Schnomm, care obișnuia să spună: „Macho, ai fost și vei rămîne un idealist“. (De reinnoit taxa pentru îngrijirea mormîntului lui Schnomm!)



OCHIUL FILMIC AL LITERATURII

Fără a forța o întoarcere în timp în scopul cercetării detaliate a situației filmului vest-german în perioada anilor '60, fără a epuiza complexitatea problematicei autorilor, regizorilor și producătorilor din R.F.G. la acea dată, referindu-ne la filme în general și la Heinrich Böll în special, nu putem să nu amintim că s-au scurs mai bine de douăzeci de ani de la prima ecranizare (în 1962) a povestirii „*Das Brot der frühen Jahre*“ („*Pîinea anilor de început*“), aparținînd celui ce după alți zece ani (în 1972) avea să obțină premiul Nobel pentru literatură. Anul 1962 se traduce în context vest-german prin absența aproape totală a filmului, cel puțin a celui de talie europeană, în ciuda unei bogate tradiții culturale. Singura realitate germană recunoscută în lume este amintirea războiului, a trecutului rușinos. Croindu-și drum printre ruine și prejudecăți, douăzeci și șase de tineri producători vest-germani care au resimțit acut golurile din cinematografia țării lor, dau publicității, la 28 februarie 1962, vestitului „*Oberhausener Manifest*“, prin care se angajează să făurească noul film german. Convingerea lor că aceasta presupune debarasarea de orice clișee învechite, de influențe comerciale, de interese de grup, precum și

Sint eu oare un idealist? Am căzut pe gânduri, cînd deodată m-a trezit vocea lui Heffling: m-am uitat întîi la ceas: zece și două minute (acest drept infim la suveranitate pe care și-l rezerva i l-am acordat întotdeauna), apoi la el: s-a cam îngroșat băiatul, osînză i s-a depus pe ceafă, părul i s-a rărit, dar în ochi are aceeași licărire falică, iar acel „Prezent, domnule colonel” răsună ca pe vremuri. „Heffling”, am strigat, l-am bătut pe umăr și am comandat un rachiu dublu pentru el. Luîndu-și băutura de pe tava chelnerului, și-a controlat ținuta; l-am tras de mîneacă, l-am condus într-un colț și imediat am început să depănăm amintiri: „Atunci la Schwichi-Schwaloche, vă mai aduceți aminte, a noua...” E reconfortant să observi cît de puțin poate fi alterat spiritul sănătos al omului din popor de către imponderabilitățile modei; întotdeauna găsești la el acea cumsecădenie a omului în haină de loden, hohotul de ris bărbătesc și dispoziția permanentă pentru glume deșănțate. În timp ce Heffling mi-a șoptit cîteva variațiuni pe această străveche temă, l-am observat pe Murcks-Maloche care — conform înțelegerii să nu-mi adreseze nici un cuvînt — a intrat în hol, dispărînd în saloanele din spate ale restaurantului. I-am dat lui Heffling să înțeleagă printr-o privire la ceasul meu de mîna că mă grăbeam, iar el, cu bunul simț al omului simplu din popor, a priceput imediat că era timpul să plece. „Vă rog să ne faceți o vizită, domnule colonel, soția mea ar fi încîntată.” Rîzînd din toată inima, ne-am îndreptat împreună spre cabina portarului și i-am promis lui Heffling să-i fac o vizită. Poate se iscă o mică aventură cu soția lui; din cînd în cînd mi se face poftă de erotismul vulgar al claselor de jos și nu se știe niciodată ce săgeți își mai păstrează Cupidon în tolba sa.

M-am așezat alături de Murcks, am comandat Hennessy și după ce chelnerul a plecat, i-am spus în felul meu, pe șleau:

„Hai, dă-i drumul, chiar s-a aranjat?”

„Da, am reușit.” Și-a pus mîna pe a mea, spunîndu-mi în șoaptă: „Sint atît de fericit, atît de fericit, Macho.”

căutarea de noi forme, unei noi libertăți își găsește expresia în acel protestatar: „Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.”¹ Noul film german trebuia, într-una din ipostazele sale, să vorbească atît despre trecutul cît și despre prezentul Germaniei, despre tradiție și despre realitate, folosind un alt limbaj decît cel al filmelor polițiste sau muzicale. O valoare nouă nu se poate naște decît dintr-una veche, bazată pe specific național, autentic. Una din soluțiile rapide aducătoare de succese și de recunoaștere mondială este metoda adoptării unui scenariu inspirat dintr-o capodoperă literară preuită de marele public. Cu toate că Heinrich Böll oferea prin romanele și povestirile sale modele literare demne de ecranizări notabile, filmul regizorului austriac Vesely, „*Das Brot der frühen Jahre*”, n-a avut decît un caracter oarecum experimental, pînă la succesul de peste ocean ce avea să-l repurteze „*Die Ehe der Maria Braun*”, în 1979, risipindu-se încă multe idei, dar și mai multe milioane. Fără să fie la înălțimea așteptărilor publicului din partea Germaniei, „Plinea” lui Vesely, prezentată în mai 1962 la Cannes, atrage atenția juriului de specialitate, întrunind cinci premii internaționale remarcabile. Literatura germană, și datorită ei filmul german, își găsiseră în personalitatea lui Heinrich Böll o conștiință nouă, un apărător al valorilor etice și estetice, un luptă-

¹ Filmul vechi a murit. Credeam în cel nou. (n. t.)

„Și eu mă bucur“, i-am răspuns cu căldură, „că unul din visele mele de adolescent a devenit realitate. Și asta într-o democrație.“

„O democrație în care avem majoritatea parlamentului de partea noastră e infinit mai bună decât o dictatură.“

Am simțit nevoia să mă ridic; mă copleșea un sentiment sărbătoresc; momentele istorice m-au impresionat întotdeauna.

„Murcks“, am rostit cu vocea înecată în lacrimi, „e adevărat deci?“

„Adevărat, Macho“, a răspuns el.

„Există?“

„Există... azi vei ține tu discursul de inaugurare. Prima serie a și fost convocată. Deocamdată, până când proiectul va putea fi dat publicității, participanții sint cazați la hoteluri.“

„Publicul — oare publicul va înghiți așa ceva?“

„O să-nghită — înghite orice“, a spus Murcks.

„Scoală-te, Murcks“, i-am spus. „Să bem, să bem în cinstea spiritului căruia îi va fi închinată această clădire: spiritul amintirilor de război!“

Am ciocnit și am băut.

Eram mult prea mișcat pentru a mai fi în stare să întreprind ceva serios până la prinz; m-am dus neliștit în camera mea, de acolo în hol, am colindat prin acest fermecător oraș după ce Murcks plecase la minister. Deși eram îmbrăcat civil, aveam impresia că duc o sabie în urma mea, alături de mine; există sentimente care de fapt nu încap decât într-o uniformă. Din nou, în timp ce hoinăream așa prin oraș, cuprins de bucuria anticipată a „tête-à-tête“-ului cu Inn, înaripat la gîndul sigur că planul meu devenise realitate, din nou am avut toate motivele să-mi amintesc de una din expresiile lui Schnomm: „Macho, Macho“, obișnuia el să spună, „mereu cu capul în nori.“ Același lucru mi l-a spus și atunci când din regimentul meu nu mai rămăseseră decât treisprezece bărbați și când din acești bărbați patru fură împușcați pentru rebeliune din ordinul meu.

tor neobosit împotriva șabloanelor, pentru redobîndirea condiției umane a individului într-o societate stigmatizată de experiența dureroasă a războiului. Proza lui Böll abundă în racursuri și flashback-uri ce pot sugera secvențe memorabile de film, cadre impresionante, simboluri zguduitoare datorită simplității și naturaleții lor. Pentru electricianul de douăzeci și trei de ani, Walter Fendrich, specialist în mașini de spălat, eroul principal al povestirii, spațiul și timpul se suprapun, rezultînd imagini sugestive, secvențe cu adevărat filmice. El scotocește mereu după lucruri uitate, „își desface memoria așa cum desfaci căptușeala unui sacou pentru a scoate moneda pe care ai descoperit-o pipăind...“ Urmărind-o din mașină pe Hedwig, Walter se simte indiscret ca un producător de filme care surprinde în lumina orbitoare a reflectorului o pereche de îndrăgostiți îmbrățișîndu-se. Pentru el, dar și pentru publicul din afara Germaniei, care stătea cu privirile ațintite asupra fenomenului mult așteptat dintr-acolo, prezentul trebuia surprins în golițiunea sa, desprins din întuneric și străpuns de lumina pătrunzătoare a adevărului, devenind deopotrivă subiect și obiect de studiu, pentru toți cei dornici de cunoaștere. Alături de Hedwig, Walter învață să trăiască și să retrăiască întîmplări din trecut și din prezent, învîrtîndu-se în jurul cuvîntului-cheie: plînea anilor de

În scopul sărbătoririi zilei mi-am permis un aperitiv prin apropierea gării, am răsfoit câteva ziare, am parcurs în fugă câteva articole de fond despre politica militară și am încercat să-mi imaginez ce-ar fi spus Schnommm — de-ar mai fi trăit — dacă ar fi citit aceste articole. „Creștinii ăștia“, ar fi zis, „cine s-ar fi așteptat la așa ceva de la creștinii ăștia“?

Se făcuse timpul să mă întorc la hotel ca să mă schimb pentru întâlnirea cu Inn: claxonul ei — un motiv beethovenian — mă determină să mă uit pe geam; îmi făcu semn cu mina din automobilul ei galben ca lălmia; părul galben ca lălmia, rochia galbenă ca lălmia, mănușile negre. După ce i-am trimis bezele, m-am îndreptat oftând spre oglindă, mi-am legat cravata și am coborît scara; Inn ar fi femeia potrivită pentru mine, dar a divorțat de șapte ori și se-nțelege că a devenit sceptică în privința încercărilor matrimoniale; apoi ne mai despart ca o prăpastie convingerile noastre despre lume: ea provine dintr-un neam strict protestant, eu dintr-unul strict catolic — oricum sîntem legați simbolic prin cifre: așa cum ea a divorțat de șapte ori, tot așa și eu am fost rănit de șapte ori. Inn!! Încă nu mă pot obișnui de tot să fiu sărutat în plină stradă...

Inn m-a trezit pe la orele 16,17: pregătise un ceai concentrat și prăjituri cu ghimber, apoi am mai parcurs o dată materialul despre Hürmlanger-Hiss, mareșalul de neuitat, a cărui amintire vrem s-o cinstim prin inaugurarea acelei clădiri.

În timp ce mai studiam o dată documentele despre Hürmlanger-Hiss, odihnindu-mi brațul pe umărul lui Inn, învăluit de amintirea iubirii ce mi-o dăruise, ascultam muzică de marș; m-a năpădit tristețea, fiindcă îmi venea nespus de greu să simt această muzică în civil, ca de altfel toate trăirile interioare ale acestei zile.

Muzica de marș și apropierea lui Inn m-au sustras de la studierea documentelor, însă Inn îmi relatase destule verbal, așa încît eram înarmat pentru discursul meu. Cînd Inn mi-a turnat a doua ceașcă de ceai, s-a auzit soneria; m-am speriat, dar Inn mi-a zîmbit, liniștindu-mă. „Un oaspete de seamă“, mi-a spus, întorcîndu-

început, de care a fost privat atîta timp. Plinea lui Walter avea să devină, păstrînd proporțiile, hrana publicului european, curios de evoluția filmului vest-german postbelic. Senzația de foame și de sațietate deformează unghiul din care sînt priviți și judecați oamenii, declara Vesely însuși. Walter își ia rămas bun de la ieri și de la azi, regăsindu-se pe sine datorită lui Hedwig. Dezbărîndu-se de tradiționalism, de conformism sau de noțiunea greșită de respect și falsă fidelitate față de original, fără a vedea însă în materialul lui Böll o posibilă înfrînare a libertății și ingeniozității regizorului, după ce a ecranizat povestiri de Kafka, tinărul regizor austriac Vesely se îndreaptă spre acest model literar nu fără a opera modificări, renunțînd la structura narativă lineară. În locul flashback-ului, Vesely alege desfășurarea acțiunii simultane, întrepătrunderea dintre reflecții, posibilități și realități. Această suprapunere are ca urmare conturarea, accentuarea conștiinței lui Walter Fendrich.

Potrivit opiniei specialiștilor de azi, ecranizarea lui Vesely ar lăsa mult de dorit, deși punctul de plecare al regizorului îl constituie poate tocmai aspectul filmic al prozei, veridicitatea textului lui Böll.

Faptul că și prin îndepărtarea esteticii imaginii de cea a textului se obține, uneori în egală măsură, o calitate superioară a filmului, este atestat de noul film

se din vestibul, „un oaspete pe care nu-l putem primi aici.“ Mi-a arătat surizînd patul răscolit care zăcea încă într-o delicioasă dezordine amoroasă. „Vino“, mi-a spus. M-am ridicat, am urmat-o ceva cam nedumerit și am rămas de-a dreptul surprins să mă întîlnesc în salonul ei față în față cu ministrul apărării. Chipul lui sincer și grosolan strălucea. „Generale von Machorka-Muff“, mi-a spus radios, „bine ați venit în capitală“.

Nu-mi venea să-mi cred urechilor. Ministrul mi-a întins surizător actul referitor la avansarea mea.

Privind retrospectiv mi se pare că am avut un moment de ezitare în care mi-am înăbușit cîteva lacrimi; dar prea bine nu știu ce s-a petrecut cu adevărat în interiorul meu, îmi aduc aminte doar că am îngăimat: „Dar domnule ministru — uniforma — o jumătate de oră înainte deînceperea festivităților...“ Zîbind, i-a aruncat o privire lui Inn — oh, neîntrecuta cumsecădenie a acestui om! — Inn i-a returnat zîmbetul, a tras o perdea înflorată care masca un colț al camerei și iat-o, uniforma mea, atrînd plină de decorații... Evenimentele, trăirile s-au învălmășit astfel încît privind în urmă nu pot decît să sintetizez în cîteva cuvinte desfășurarea lor:

L-am reconfortat pe ministru cu o înghițitură de bere în timp ce mă schimbam în camera lui Inn.

Plecarea la terenul pe care îl vedeam pentru prima oară; teribil m-a impresionat privilegiul acestui teren unde proiectul meu favorit avea să devină realitate: *Academia de amintiri din război*, în care fiecărui fost soldat, de lamaier în sus, să i se dea prilejul să-și aștearnă pe hîrtie memoriile, în urma discuțiilor cu camarazii, în colaborare cu secția de istorie militară din cadrul ministerului; mă gîndesc că un curs de șase săptămîni ar fi suficient, dar parlamentul este dispus să pună la dispoziție mijloace pentru cursuri de trei luni. M-am mai gîndit să adăpostesc într-o aripă specială cîteva fete zdrene din popor care să le îndulcească camarazilor torturați de amintiri orele de repaus din timpul serii. M-am străduit mult

german, care, în ciuda începuturilor nesigure, a reușit să cucerească și să fascineze o lume întreagă prin originalitate și stil, prin căutări neobosite și modalități variate, devenind un adevărat „miracol“ contemporan al celei de-a șaptea arte, care poate fi lesne asemuit cu atît de germanul „Sturm und Drang“.

Iată că Heinrich Böll nu e o apariție întimplătoare în peisajul filmului german, dornic de afirmare, care a pornit de la filme de scurt metraj de genul „*Machorka Muff*“ bazat pe „*Hauptstädtisches Journal*“ al aceluiași Böll, și a ajuns să creeze o adevărată școală, un nou curent avangardist, recunoscut în lumea întreagă. În ce privește ecranizarea povestirii „*Das Brot der frühen Jahre*“, aparținînd tinărului regizor de numai treizeci de ani la acea dată, ea nu este gîndită doar ca o simplă replică sugerată de operatorul lui Vesely, pe nume Wolf Wirth, la adresa lui „*Amore in città*“ al lui Zavattini, ci reprezintă o mărturie inedită, chiar dacă nu răsunătoare, despre modul în care se poate ieși dintr-un impas construind o industrie cinematografică solidă, din ruine și cenușă.

MARIANA LĂZĂRESCU

să găsească inscripțiile potrivite. Astfel, aripa principală va purta inscripția cu litere de aur: MEMORIA DEXTERA EST; în schimb aripa fetelor unde se vor afla și băile, inscripția: BALNEUM ET AMOR MARTIS DECOR. Pe drum ministrul mi-a dat să-nțeleg că nu trebuie să pomenesc încă acest detaliu din planul meu; se temea — pe drept cuvânt — de opoziția colegilor din fracțiunea creștină, deși — după cum opinia zimbitor — nu te puteai plînge de o lipsă de liberalizare.

Drapele împrejmuiau terenul, fanfara cânta *Avu-am un camarad* cînd am pășit alături de ministru în tribună. Deoarece acesta a refuzat să ia cuvîntul, modest cum era, am urcat imediat pe podium, am trecut în revistă mai întîi rîndul camarazilor aliniați și, încurajat de Inn care-mi făcu semn cu ochiul, am început să vorbesc:

„Domnule ministru, camarazi! Această clădire care va purta numele de *Academia de amintiri din război Hürclanger-Hiss* nu are nevoie de justificări. De o justificare însă are nevoie numele Hürclanger-Hiss care mult timp — vreau să spun pînă astăzi — a fost defăimat. Dumneavoastră știți cu toții ce pată umbrește acest nume: cînd armata mareșalului Emil von Hürclanger-Hiss a trebuit să bată în retragere la Schwichi-Schwaloche, Hürclanger-Hiss n-a putut dovedi decât pierderea a 8.500 oameni. După calculele efectuate de specialiștii Tapirului, experimentați în retrageri — după cum bine știți că îi spuneam confidențial lui Hitler, — armata sa ar fi trebuit, în caz de avînt combatant corespunzător, să aibă pierderi de 12.300 oameni. Dumneavoastră știți de asemenea, domnule ministru și camarazii mei, cît de rușinos a fost tratat Hürclanger-Hiss: a fost mutat disciplinar la Biarritz unde a murit dintr-o intoxicație de homari. Ani de-a rîndul — paisprezece ani în total — numele său a fost acoperit de această rușine. Toate documentele legate de armata lui Hürclanger-Hiss au căzut în minile lacheilor Tapirului, mai tîrziu în minile aliaților, dar „astăzi, astăzi“, am strigat eu și apoi am făcut o pauză pentru a imprima cuvîntelor ce urmau efectul necesar, — „astăzi se poate dovedi, iar eu sînt dispus să dau materialul publicității, se poate dovedi că armata stimatului nostru mareșal a înregistrat la Schwichi-Schwaloche pierderi de în total 14.700 oameni — repet: 14.700 oameni; poate fi dovedit că armata sa a luptat cu o vitejie exemplară, iar numele său este din nou fără pată.“

În timp ce culegeam aplauzele furtunoase și dirijam ovaliile cu modestie înspre ministru, am avut prilejul să citesc, pe fețele camarazilor că la rîndul lor erau surprinși de această comunicare; cît de iscusită a fost Inn în privința cercetărilor întreprinse!

În acordurile cîntecului *Vezi zorile cum răsar*, am luat în primire mistria și piatra și am pus piatra fundamentală care conținea fotografia lui Hürclanger-Hiss și un galon de-al său.

În fruntea trupei m-am îndreptat în pas de marș de la teren spre vila *La banul de aur*, pe care familia lui Inn ne-o pusese la dispoziție pînă la terminarea Academiei. Înainte de a începe partea distractivă s-a bătut repede în cerc ceva tare, ministrul și-a exprimat mulțumirile, s-a dat citire unei telegrame a cancelarului.

Partea distractivă a fost deschisă printr-un concert pentru șapte tobe, interpretat de șapte foști generali; cu aprobarea compozitorului, un căpitan cu velei-

tăți de muzician, s-a anunțat că acesta va fi intitulat *Septetul comemorativ Hür-Janger-Hiss*. Partea distractivă a însemnat un succes deplin: s-a cîntat, s-au povestit anecdote, s-au legat prietenii, s-au îngropat toate divergențele.

Miercuri :

Ne-a mai rămas exact o oră să ne pregătim pentru ceremonia religioasă: în pas lejer de marș am pornit pe la 7,30 spre catedrală. În biserică Inn a stat lângă mine, înveselindu-mă atunci cînd mi-a șoptit că își recunoscuse într-un colonel pe cel de-al doilea soț, într-un locotenent-colonel pe cel de-al cincilea și într-un căpitan pe cel de-al șaselea: „iar cel de-al optulea“, i-am șoptit, „va fi un general“. Hotărîrea mea fusese luată; Inn a roșit; n-a ezitat cînd după slujbă am condus-o în sacristie pentru a o prezenta prelatului care oficiase. „Într-adevăr, draga mea“, a spus acesta după ce-am discutat situația de drept canonic, „avînd în vedere că niciuna din cununile dumneavoastră anterioare n-a fost încheiată în biserică, nu există nici un impediment de a oficia cununia dumneavoastră religioasă cu domnul general von Machorka-Muff.“

Sub asemenea auspicii micul nostru dejun, luat à deux, a decurs în voie bună; Inn avea un entuziasm nou, necunoscut mie. „Așa mă simt mereu cînd sînt mi-reasă“, a spus ea. Am comandat șampanie.

Pentru a sărbători oarecum logodna pe care hotărîsem s-o ținem sub tăcere pentru început, am suit pe Petersberg unde verișoara lui Inn, născută Zechine, ne invitase la masă. Verișoara lui Inn era delicioasă.

După-amiaza și seara le-am dedicat dragostei, noaptea somnului.

Joi :]

Încă nu m-am obișnuit cu gîndul că acum locuiesc și muncesc aici; prea e ca în vis! Dimineața am ținut primul meu referat: „Amintirea ca imperativ istoric.“

La prînz necazuri. Murcks-Maloche m-a vizitat din ordinul ministrului în vila *La banul de aur* și mi-a relatat despre nemulțumirea exprimată de opoziție față de proiectul Academiei noastre.

„Opoziție“, am întrebat, „ce-i asta?“ Murcks m-a lămurit. Am rămas ca trăsnit. „Ce se întîmplă“, am întrebat nerăbdător, „sîntem sau nu în majoritate?“

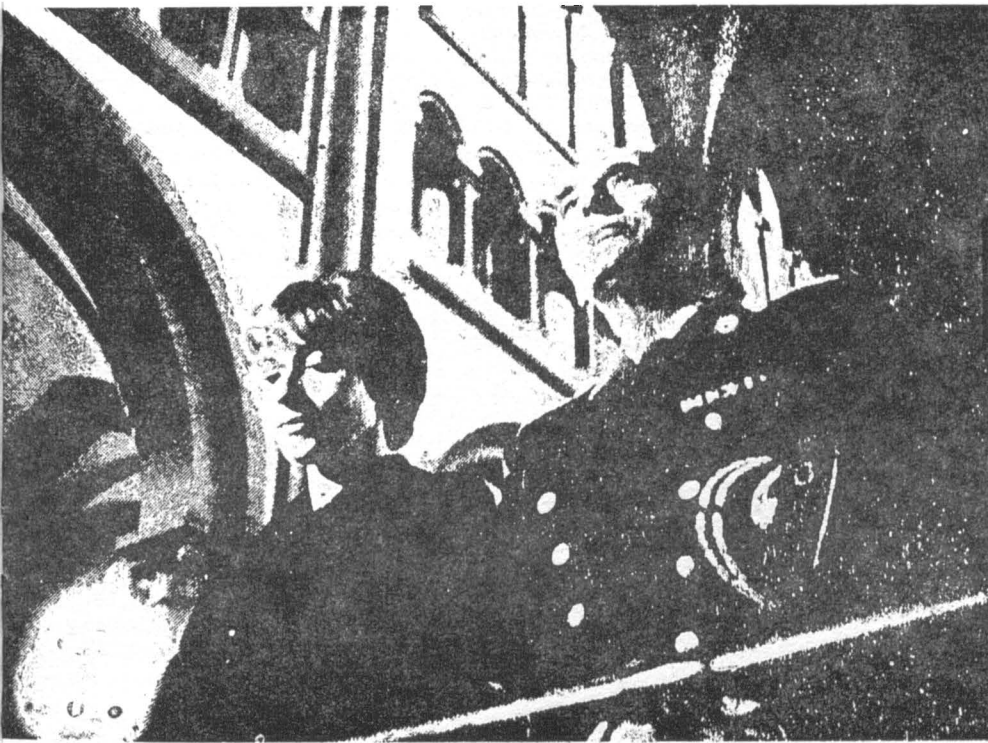
„Sîntem“, spuse Murcks.

„Ei, atunci“, am zis. Opoziție — ciudat cuvînt care în nici un caz nu-mi face plăcere; îmi aduce aminte într-un chip atît de fatal de timpuri pe care le credeam uitate.

Inn, căreia la ceai i-am povestit necazul meu, m-a consolată.

„Erich“, a spus ea, punîndu-și mîna pe brațul meu, „familiei noastre ni-meni nu i-a rezistat încă.“

Scenă din *Machorka-Muff*, film realizat de
Jean-Marie Straub după povestirea lui Hein-
rich Böll, *Jurnal de capitală*



PÎNEA ANILOR DE ÎNCEPUT

fragment de roman

Am străbătut toată străduța Korbmacher, am dat colțul, intrînd pe străduța Netzmacher; se făcuse răcoare, iar în unele vitrine ardea deja lumina. A trebuit să mai parcurg toată străduța Netzmacher pînă să găsesc o papetărie. În magazin, toate zăceau claie peste grămadă pe niște rafturi demodate, pe tejghea era o pereche de cărți de joc, pe care cu siguranță cineva le studiasse și cărora le găsise un cusur, punînd cărțile defectuoase lingă pachetul desfăcut: un as de caro pe care se decolorase caroul cel mare din centrul cărții de joc și un nouar de pică îndoit la un colț. Erau înșirate și cîteva pixuri lingă un blocnotes pe care fuseseră încercate. Mi-am proptit coatele de tejghea și m-am uitat în blocnotes. Erau tot felul de semne întortocheate, de înrîngături sălbatice, cineva scrisese „strada Bruno“, dar majoritatea își exersaseră semnătura, iar după inițială puteai deduce elanul cu care porniseră: „Maria Kählich“, am descifrat cu ușurință un scris ferm, rotunjit, altcineva scrisese așa cum vorbește un bilblit: „Robert B--Robert Br--Robert Brach“, iar scrisul era colțuros, demodat și înduioșător, părea să fi fost al unui bătrîn. „Heinrich, scrisese cineva, apoi cu același scris, „Nu-mă-uita“ și altcineva adăugase cu un stilou gros, „cocioabă“. În sfîrșit apărură o femeie tînăra, care-mi zîmbi ambailă și îndesă perechea de cărți de joc cu cele două cărți defecte la loc în cutie. I-am cerut mai întîi niște ilustrate, cinci bucăți; am ales din teancul pe care mi l-a pus în față primele cinci: erau imagini cu parcuri și biserici și una cu o statuie pe care n-o mai văzusem niciodată: se chema statuia Noldewohl, reprezenta un bărbat din bronz care purta o redingotă și ținea în mînă un sul de hîrtie pe care tocmai îl desfăcea.

— Cine să fi fost oare Noldewohl? am întrebat-o pe femeia tînăra și i-am dat ilustrata pe care o strecură lingă celelalte în plic. Avea o față rumenă, jovială, o cărare la mijlocul părului negru și aerul pe care-l au femeile care vor să meargă la minăstire.

— Noldewohl, spuse, a fost constructorul cartierului de nord.

Cunoșteam cartierul de nord. Blocurile cu locuințe de închiriat se străduiau încă să arate așa cum trebuiau să arate casele burgheze prin anul 1910; pe aici

* Heinrich Böll, *Werke*, *ibidem*.

coteau tramvaie, vagoane verzi, late, care-mi păreau tot atît de romantice precum i s-ar fi părut tatălui meu un poştalion în anul 1910.

— Mulţumesc, am spus, gîndindu-mă: pentru asta înainte ți se ridică o statuie.

— Mai doriți ceva? spuse femeia, iar eu i-am răspuns: — Da, vă rog să-mi dați cutia cu hîrtie de scris, aceea mare, verde.

Deschise galantarul, scoase cutia de după geam și suflă praful de pe ea.

Am urmărit-o cum trase hîrtia de ambalaj de pe un sul care alîrna în spatele ei de perete, admirîndu-i mîinile micuțe, frumușele, foarte palide și deodată am scos stiloul din buzunar, l-am deșurubat și mi-am scris numele sub Maria Kählsch, pe blocnotesul unde își încercase lumea pixurile. Nu știu de ce am făcut-o, dar mă tenta atît de mult să mă immortalizez pe această bucată de hîrtie.

— Ah, spuse femeia, ați fi vrut să vă umpleți stiloul?

— Nu, i-am răspuns și am simțit cum roșesc, nu mulţumesc, abia l-am umplut.

Ea zîmbi și mi se păru că înțelege de ce-o făcusem.

Am pus banii pe tejghea, am scos carnetul de cec din buzunarul de la haină, am completat pe tejghea un cec de douăzeci și două de mărci și cincizeci și deasupra am scris pe diagonală: NUMAI PRIN VIRAMENT, am luat plicul în care femeia îmi pusese ilustratele, le-am băgat așa în buzunar și am pus cecul în plic. Era un plic din cele mai ieftine, așa cum ți le expediază secția financiară sau poliția. Adresa lui Wickweber s-a mînjit cînd am scris-o pe plic, am tăiat-o și am rescris-o încet.

Am luat o marcă din mărunțișul pe care mi-l restituisese femeia, i-am întins-o, spunîndu-i: — Dați-mi, vă rog, timbre de zece și cartele. Trase un sertar, scoase timbrele dintr-un caietel și mi le dădu, iar două din ele le-am lipit pe plic.

Aveam chef să mai cheltuiesc niște bani, am lăsat mărunțișul pe tejghea și am început să cercetez rafturile; erau acolo și caiete studențești, așa cum am avut și noi la școala de ingineri: mi-am ales unul legat în piele moale, verde și l-am întins femeii peste tejghea ca să-l împacheteze, iar ea a pus din nou în mișcare sulul cu hîrtia de ambalaj — și luînd pachetelul știam că Hedwig nu va folosi niciodată acest caiet pentru notițe la cursuri.

Întorcîndu-mă din nou pe străduța Netzmacher aveam senzația că ziua asta nu se va mai sfîrși niciodată: lămpile străluceau ceva mai tare în vitrine. Mi-ar fi plăcut să cheltuiesc și mai mulți bani, dar nici una din vitrine nu mă lîmbia să cumpăr ceva; m-am oprit puțin mai mult în fața unui magazin de pompe funebre, m-am uitat la coșciugele maro închis și negre, care nu erau decît slab luminate, am plecat mai departe, gîndindu-mă la Ulla în timp ce coteam din nou pe strada Korbmacher. Cu ea n-o să fie așa de ușor precum crezusem. Știam asta: mă cunoștea demult și mă cunoștea bine, dar o cunoșteam și eu: cînd o sărutam, zăream uneori sub pielea netedă a feței drăgălașe de fetișcană craniul pe care tatăl ei îl avea cîndva: era un craniu care purta o pălărie verde de fetru.

De conveniență cu ea îl înșelasem pe bătrîn într-un mod mult mai viclean și mai rentabil decît procedasem cu plitele: cîștigaserăm bani mulți și frumoși făcînd speculă cu bucăți de fier vechi pe care le obțineam cu o echipă întreagă de muncitori jefuind ruinele care urmau să fie dărîmate; unele încăperi în care ajungeam pe scări înalte erau complet neatînse și găsiserăm băl și bucătării în care fiecare sobă, fiecare boiler, fiecare șurub, fiecare cuier de perete emallat erau ca noi, cîrlige de care adesea era agățat cîte un prosop, etajere de sticlă pe care mai zăceau rujuri și aparate de ras unele lîngă altele. Căzi încă pline cu apă în care spuma de săpun se depusese pe fund sub formă de fulgi calcaroși, apă limpede pe care mai

pluteau animale de cauciuc cu care se jucaseră copiii asfixiați apoi în pivnițe și m-am privit în oglinzile în care se uitaseră pentru ultima oară oameni care aveau să moară câteva clipe mai târziu, oglinzi în care de furie și de silă mi-am spart propriu-mi chip cu ciocanul — cioburi argintii căzură peste aparatul de ras și peste ruj; am scos dopul din cadă, apa a curs de la o înălțime de patru etaje, iar animalele de cauciuc au alunecat încet pe fundul calcaros al căzii.

Undeva era o mașină de cusut, al cărei ac stătea încă înfipt în bucala de stofă cafenie care ar fi trebuit să devină un pantalon de băiat și nimeni nu mă putu înțelege de ce am aruncat mașina prin ușa deschisă, pe lângă scară în jos, unde se sfărâmă de mormanul de pietre și de zidurile năruite; cel mai mult îmi plăcea însă să-mi sparg propriu-mi chip în oglinzile pe care le găseam — cioburile argintii se împrăștiu ca un lichid metalic. Până când Wickweber începu să se mire că niciodată nu se găseau și oglinzi în marfa furată — și atunci altcineva preluă comanda asupra acțiunilor de jaf. Dar pe mine mă trimiseră acolo, după ce un ucenic se prăbușise în timp ce se cățara noaptea într-o casă distrusă, ca să ia o mașină de spălat electrică: nimeni nu putea să-și explice cum ajunsese la etajul al treilea, dar iată că reușise să ajungă, vrose să coboare cu o frînghie mașina care era mare cât o ladă de așternut, dar mașina îl trăsese și pe el în jos. Căruciorul său se mai afla încă acolo, pe stradă, în bătaia soarelui, când am ajuns noi. Venise poliția și mai venise cineva care măsura cu o ruletă lungimea frînghiei, dădea din cap, se uita în sus, unde ușa de la bucătărie stătea încă deschisă și unde se vedea o mătură sprijinită de peretele zugrăvit albastru. Mașina de spălat se spărsese ca o nucă: tamburul ieșise afară, dar băiatul părea nevătămat, așa cum zăcea acolo prăbușit pe un morman de saltele putrezite, îngropat în zegras, iar gura lui era amară, așa cum fusese întodeauna: gura uni flămînd care nu crede în dreptatea acestei lumi. Se numea Alois Fruklaht și nu lucra decât de trei zile la Wickweber. L-am dus la mașina mortuară și o femeie care stătea pe stradă m-a întrebat: — Era fratele dumneavoastră? Iar eu i-am răspuns: — Da, era fratele meu — iar după-amiaza am văzut-o pe Ulla cum și-a înmuia tocul într-o călimară cu cerneală roșie și cum i-a tăiat cu o riglă numele de pe lista de salarii: trase o linie dreaptă, impecabilă, roșie ca sângele, roșie ca gulerul lui Scharnhorst, ca buzele Ifigeniei și ca o cupă de pe asul de cupă.

Hedwig își proptise capul în mlini, puloverul ei verde era suflecat și brațele-i albe, plinuțe stăteau pe masă ca două sticle, printre ale căror gîturi fața ei părea strînsă ca într-un clește, umplînd rotunjimile dintre gîturile care se subțiau, ochii ei erau căprui închis, bordați cu galben deschis aproape ca mierea, iar eu mi-am zărit umbra ogîndindu-se în ochii ei. Dar ea se uita pe lângă mine: privea în vestibulul în care intrasem exact de douăsprezece ori cu notițele de filologie modernă în mînă, despre care nu păstram decât o amintire vagă și sumbră: tapet roșiatice — dar ar fi putut să fie și cafeniu închis, pentru că nu pătrundea prea multă lumină în acest vestibul; tabloul tatălui ei cu șapca de student și semnătura energică de membru al vreunui „-ism“ ...mirosul de ceai de mentă, de tutun — și un raft cu note, unde citisem cîndva titlul de pe caietul de deasupra: „Grieg — Dansul Anitei“.

Îmi doream acum să fi cunoscut și eu vestibulul tot atît de bine ca și ea, și scotoceam în memorie după obiecte pe care le uitasem poate: mi-am desfăcut memoria așa cum desfaci căptușeala unui sacou pentru a scoate moneda pe care ai descoperit-o pipăind — o monedă care dintr-o dată devine nespus de prețioasă pentru că e ultima, e singura: bănuțul pentru două chifle, pentru o țigară sau pentru un baton mic de mentosan, tablete albe sub formă de ostii care prin aroma lor dulceagă potolesc feamea, așa cum ai pompa aer în plămînul care nu mai func-

ționează. Când tai căptușeala, în palme îți rămâne praf. Scaame de lână, iar degetul scormonește în căutarea prețioasei monezi despre care știi sigur că e o monedă de zece pfenigi, dar despre care începi să speri să fie o marcă. N-a fost însă decât o monedă de zece pfenigi, o aveam și era de mare preț: deasupra intrării — văzusem ori de câte ori ieșeam — atârna o icoană cu Isus și o candelă.

— Duceți-vă, spuse Hedwig, vă aștept aici. Durează mult? Rosti aceste cuvinte fără să mă privească.

— Cafeneaua asta, i-am spus, se închide la șapte.

— Durează mai mult de șapte?

— Nu, i-am spus, cu siguranță că nu. O să mai fiți aici?

— Da, îmi răspunse, o să mai fiu. Duceți-vă.

Am pus ilustratele pe masă, timbrele alături și am plecat, m-am întors în străduța Juden, m-am suit în mașină, am aruncat cele două pachete cu cadouri pentru Hedwig pe scaunele din spate. Știam că mă temusem tot timpul de mașina mea cum mă temeai de serviciul meu; dar condusul mașinii a decurs la fel de bine ca și atunci când fumasem o țigară în timp ce stăteam pe partea cealaltă a străzii, fixând ușa de la intrare. Condusul mașinii a decurs automat: trebuie să apeși pe butoane, să tragi de butoane: maneta jos, maneta în sus. Conduceam mașina așa cum conduci în vis: totul mergea strună, ușor și calm de parcă treceam printr-o lume fără sunet.

Ajuns la intersecția dintre străduțele Juden și Korbmacher de unde voiam să iau spre Piața Röntgen, am zărit în lumina amurgului puloverul verde al Hedwigăi dispărând undeva în fundul străduței Korbmacher și am întors în mijlocul intersecției, ca să o urmăresc. Alerga, se adresă apoi unui bărbat care traversa strada cu o plină sub braț. Am oprit mașina, pentru că mă apropiasem prea mult, și am văzut cum acesta îi explica ceva gesticulând. Hedwig alergă mai departe, iar eu am urmărit-o încet când, luând-o pe străduța Netzmacher, a intrat pe o străduță întunecoasă, pe care n-o cunoșteam, din spatele papetăriei unde cumpărasem ilustratele. Se opri din fugă, poșeta neagră i se bălăbănea în mână, iar eu am aprins pentru o clipă faza lungă, fiindcă nu vedeam drumul și am roșit jenat când farurile mele au căzut drept pe intrarea unei bisericiuțe spre care Hedwig tocmai se îndrepta. M-am simțit așa cum te simți când faci un film și când, străpungând brusc noaptea cu reflectorul, descoperi o pereche care se îmbrățișează.

Am înconjurat biserica în viteză, am întors și am pornit spre Piața Röntgen. La ora șase fix am ajuns acolo și când am cotit din strada Tschandler spre Piața Röntgen, am și văzut-o pe Ulla stând în fața măcelăriei: n-am scăpat-o nici o clipă din ochi tot timpul ăstă, încadrat de alte mașini, am înconjurat încet Piața Röntgen plină când, într-un târziu, am putut să întorc și să parchez. Purta pelerina roșie de ploaie și pălăria neagră și mi-am adus aminte că odată i-am mărturisit că de mult îmi place în pelerina roșie. Am parcat undeva la întâmplare și când m-am apropiat de ea, primul lucru pe care mi l-a spus a fost: — Aici n-ai voie să parchezi. Te poate costa douăzeci de mărci. Mi-am dat seama după chipul ei că vorbise deja cu Wolf, o umbră neagră îi acoperea pielea trandafirie. Între două calupuri de untură din spatele vitrinei de la măcelărie, deasupra capului ei, printre vase de flori și etajere de marmură, se înălța o piramidă de conserve de carne, pe ale căror etichete era imprimat cu roșu aprins: „Corned beef“. — Las-o încolo de mașină, i-am spus, avem așa de puțin timp.

— Prostii, spuse ea, dă-mi cheile. Dincolo s-a eliberat un loc.

I-am dat cheile și am urmărit-o cum s-a suit în mașina mea, a scos-o cu dibăcie din locul interzis, ducând-o pe partea cealaltă, de unde tocmai ieșise o mașină.

Apoi m-am dus la cutia poștală de la colț și am pus scrisoarea către tatăl ei.

— Ce prostie, îmi spuse la întoarcere, dîndu-mi cheile, parcă ai avea bani de aruncat pe geam.

Am oftat și m-am gîndit la veșnicia unei căsnicii lungi de o viață pe care eram cît pe ce s-o petrec cu ea; la reproșurile care s-ar fi prăvălit asupra mea în treizeci, patruzeci de ani ca niște bolovani într-o flintină; cît s-ar fi mirat dacă ecoul bolovanilor în cădere ar fi devenit din ce în ce mai slab, mai surd, mai scurt — pînă cînd n-ar mai fi auzit nici un ecou și bolovanii ar fi început să se reverse din flintină, iar imaginea unei flintini care scuipa bolovani m-a urmărit și cînd alături de ea am dat colțul spre cafeneaua Joos.

Am întrebat-o: — Ai vorbit cu Wolf? Ea îmi răspunse: — Da. Și am apucat-o de braț cînd am ajuns în fața cafenelei Joos, spunîndu-i: — Trebuie să stăm de vorbă...

— Oh, da, îmi spuse, trebuie să stăm de vorbă. Mă trase înăuntru în cafeneaua Joos, iar cînd am dat la o parte perdeaua de fetru, am înțeles de ce ținuse atît de mult să vină aici cu mine: aici fusesem de atîtea ori cu ea și cu Wolf încă de pe vremea cînd urmam împreună cu Wolf cursurile serale, dar și mai tîrziu, după ce le absolviserăm și nu mai mergeam la școala de ingineri, cafeneaua Joos rămăsese locul nostru de întîlnire: nenumărate cești de cafea băuserăm aici împreună, mîncaserăm nenumărate porții de înghețată, și cînd am observat zîmbetul Ullei care stătea lîngă mine căutînd o masă liberă, am înțeles că-și închipuia că m-ar fi altras într-o cursă: aici erau pereții, mesele, scaunele, mirosurile și fețele chelnerilor — toate acestea erau de partea ei; aici avea să mă înfrunte pe un teren în care culisele erau ale ei, dar nu știa că anii aceștia — trei sau patru trebuie să fi fost — erau șterși din memoria mea, cu toate că și ieri mai venisem cu ea aici. Azvîrlisem acei ani așa cum azvîrli un suvenir care, în momentul cînd l-ai luat cu tine, ți s-a părut atît de prețios și de important: o pietricică culeasă sus de pe vîrfurile Montblanc, în amintirea acelei clipe în care înțelegeai dintr-o dată semnificația: l-a cuprins amețea — pe acest bulgăre cenușiu de piatră, de mărimea unei cutii de chibrituri, care seamănă cu miliarde de tone de rocă de pe acest pămînt — căruia îi dai drumul să cadă brusc din tren între șine, amestecîndu-se cu pietrișul.

Cu o seară înainte stătusem aici pînă tîrziu; venise să mă ia după vecernie, în spate, la toaletă, mă spălase'n pe mîini, care mai erau încă murdare de la lucru, mîncasem o plăcintă, băusem vin — și undeva în buzunarul de la pantalon, acoperită de bani de hîrtie, trebuia să fie și nota de plată pe care mi-o dăduse chelnerița, șase mărci și cincizeci și opt trebuia să scrie pe ea; am văzut-o și pe chelnerița care mi-o dăduse, iar în spate, pe un stativ, se aflau ziarele de seară.

— Ne așezăm? Întrebă Ulla.

— Bine, am spus, să ne așezăm.

Doamna Joos stătea după teighea și aranja bomboanele de ciocolată cu un clește de argint în castronașe de cristal. Am sperat să scăpăm de salutul doamnei Joos; ea însă pune mare preț pe acest lucru, pentru că „e trup și suflet alături de tineret”; — iat-o ieșind de după teighea, își întinse amîndouă brațele și mă strînse de încheieturile mîinilor pentru că în mîini țineam cheile de la mașină și pălăria; exclamă: Ce bine-mi pare să vă revăd atît de repede, iar eu am simțit că roșesc și m-am uitat stîljenit în frumoșii ei ochi migdalați, în care puteam să citesc cît de mult plac femeilor. Pentru că zilnic manevra bomboanele asupra cărora veghea, doamna Joos începuse să semene cu acestea; arată ca o bomboană: dulce, curată, apetisantă, iar degetele ei delicate sînt mereu puțin desfăcute de la manevrarea cleș-

telui de argint. E micuță și țopăie ca o păsărică, iar cele două meșe de păr alb ce-l acoperă țințele, continuându-se pînă în spate, îmi aduc aminte de anumite liniuțe de glazură de pe anumite bomboane; în mintea ei, în acest căpșor în formă de ou, se ascunde întreaga topografie a bomboanelor din oraș; știe cu exactitate ce bomboane preferă cutare doamnă; cu ce anume poți face cuiva o bucurie, și astfel ea este sfelnică tuturor cavalerilor, confidenta marilor magazine care de sărbători li copleşesc cu atenții pe soțiile clienților de vază. Ce adultere pe cale să se comită, ce adulter s-a și comis, ea e în măsură să citească din comandarea unor anumite sorturi de bomboane; ba mai descoperă și noi sorturi pe care le lansează cu multă iscusință.

Îi dădu mîna Ullei, zîmbindu-i; am băgat cheile de la mașină în buzunar, ea o eliberă pe Ulla și-mi mai dădu o dată mîna.

M-am uitat mai atent în ochii aceștia frumoși, încercînd să-mi imaginez cum mi s-ar fi adresat dacă aș fi venit acum șapte ani și i-aș fi cerut pline — și vedeam cum i se micșorau ochii, devenind aspri și reci ca ochii de gîlscă, li vedeam degetele delicate, ușor desfăcute, cramponindu-se ca niște gheare, li vedeam mîna fină și îngrijită, zbîrcindu-se și îngălbenindu-se de zgîrcenie și mi-am retras altă de repede mîna mea dintr-a ei, înclt s-a speriat și s-a întors după teigheea clătînd din cap, iar fața ei arăta acum ca o bomboană care a căzut în noroi și din care umplutura se scurge încet în canal, o umplutură nicidecum dulce, ci acră.

Ulla m-a tras de braț și am defilat prin fața meselor ocupate pe covorașele ruginii pînă în spate, unde probabil că zărise două scaune libere. Nu era nici o masă liberă, doar aceste două scaune la o masă de trei persoane. Acolo ședea un bărbat cu un trabuc în gură, citind un ziar: cînd pușia, li ieșea din gură o dîră cenușie de fum și particule minuscule de scrum li cădeau pe costumul negru.

— Aici? am întrebat.

— Nu e liber în altă parte, spuse Ulla.

— Cred că ar fi mai bine să mergem în altă cafenea, am spus eu.

Îi aruncă bărbatului o privire plină de ură, se uită de jur împrejur și am văzut cum li străluciră ochii triumfători cînd într-un colț se ridică un bărbat și li ținu soției sale paltonul albastru deschis. Pentru ea — acest lucru l-am simțit din nou cînd pășeam în urma ei — era nespuse de important ca discuția noastră să aibă loc aici. Își aruncă poșeta pe scaunul pe care mai era o cutie de pantofi a doamnei în palton albastru deschis — și doamna în palton albastru deschis și-a luat cutia clătînd din cap, urmîndu-și soțul care stătea între rîndurile de mese și plătea chelneriței consumația.

Ulla împinse vesela murdară la mijlocul mesei, se așeză pe scaunul din colț. M-am așezat pe scaunul de alături, mi-am scos țigările din buzunar și i le-am întins; și-a luat una, i-am aprins-o, mi-am aprins și eu una și m-am uitat în farfuriile murdare pe care mai rămăseseră urme de cremă de unt, slimburi de cîreșe și la zațul cenușiu și lăptos într-una din ceștile de cafea.

— Ar fi trebuit să-mi dau seama, spuse Ulla, cînd te observam în fabrică prin peretele de sticlă care desparte contabilitatea de hală. Cum te purtai cu muncitoarele tinere ca să primești o bucată de pline din gustarea lor de dimineață: una din ele, o arătare mică și pocită, o bobinatoare, era cam rahitică, avea o față nesănătoasă, buboasă — ți-a dat jumătate din felia ei de pline cu marmeladă și te-am observat cum ai băgat-o în gură.

— Ce nu știi, este că am și sărutat-o și m-am dus cu ea la cinema și am ținut-o de mînă pe întuneric; și că a murit în ziua în care mi-am dat examenul de califică. Și că mi-am dat toată leafa pe o săptămîină pe florile care i le-am dus la mormînt. Sper că m-a iertat pentru acea jumătate de felie de pline cu marmeladă.

Ulla mă privi fără să scoată o vorbă, împinse apoi vesela murdară și mai încolo, iar eu am împins-o înapoi, pentru că o farfurie era să cadă pe podea.

— Voi, i-am spus, nici n-ați binevoit să-i trimiteți o coroană la înmormîntare; nici măcar o carte poștală de condoleanțe părinților ei, presupun că n-ai tras decît o linie dreaptă, impecabilă cu cerneală roșie peste numele ei de pe lista de salarii.

Chelnerița veni, strînse farfuriile și ceștile pe o tavă, spunînd:

— Cafea, nu-i așa?

— Nu, am spus, pentru mine nu.

— Pentru mine da, spuse Ulla.

— Și pentru dumneavoastră? mi se adresează fata.

— Orice, i-am spus obosit.

— Aduceți-i domnului Fendrich un ceai de mentă, zise Ulla.

— Da, am încuviințat, aduceți-mi un ceai de mentă.

— Vai de mine, spuse fata, dar n-avem ceai de mentă, n-avem decît ceai obișnuit.

— Da, ceai obișnuit vă rog, i-am spus și fata plecă.

M-am uitat spre Ulla și-am fost uimit, așa cum mai fusesem de atîtea ori uimit, cînd gura asta plină și frumoasă devenea la fel de subțire și de îngustă ca și liniile pe care le trăgea cu rigla.

Mi-am scos ceasul de la mîină, l-am pus lingă mine pe masă; era șase și zece și nici un minut mai tîrziu de șapte fără un sfert, voi pleca. — Aș fi plătit cu dragă inimă cele douăzeci de mărci, numai să pot discuta cu tine încă două minute, și-aș fi dăruit cu plăcere cele două minute la despărțire, ca pe două flori deosebit de prețioase — dar tu singură ți le-ai răpit. Pentru mine aceste două minute valorau douăzeci de mărci.

— Da, spuse ea, te-ai făcut un bărbat galant, dăruiești flori de zece mărci bucată.

— Da, i-am zis, mi s-a părut că merită osteneala, pentru că niciodată nu ne-am dăruit uimic. Niciodată, nu-i așa?

— Nu, spuse ea, nu ne-am dăruit niciodată nimic. Mie mi s-a întipărit ceea ce mi s-a spus mereu, anume că trebuie să-ți meriți cadourile și nu mi s-a părut niciodată că tu ai fi meritat vreunul așa cum nici eu nu cred să fi meritat vreunul.

— Nu, i-am spus, și singurul lucru pe care voiam să ți-l dăruiesc, deși nu-l meritai, acest lucru nu l-ai acceptat. Și cînd ieșeam în oraș, i-am șoptit, nu uitam niciodată să cerem bonuri de decontare, cu schimbul, o dată pentru voi, altă dată pentru mine. Iar dacă ar exista chitanțe și pentru sărutări, le-ai clasa într-un biblioraft.

— Există chitanțe pentru sărutări, îmi spuse ea, și într-o zi le vei vedea.

Fata li aduse Ullei cafeaua și mie ceaiul, iar tot ritualul mi se păru că durează o veșnicie: așezatul farfuriilor, al ceștilor, al cănuțelor cu lapte și al zahărnițelor, al suportului în formă de ou, plin cu ceai și apoi încă o farfuriuță pe care se afla cleștișorul de argint cu o feliuță minusculă de lălmie.

Ulla tăcea, iar mie mi-era teamă că va țipa: am mai auzit-o cîndva țipînd, atunci cînd tatăl ei li refuzase procura. Timpul stătea în loc: era șase și treisprezece minute.

— La naiba, spuse Ulla încet, pune ceasul deoparte cel puțin.

Am acoperit ceasul cu lista de meniuri. Mi se părea că toate acestea le-am mai văzut de nenumărate ori, le-am mai auzit și mirosit, ca acel disc pe care vecinii de deasupra mea îl puneau în fiecare seară la o anumită oră — ca un film care ți se arată într-un infern: mereu unul și același și în aer mirosul ăsta de cafea, de transpirație, parfum, lichior și țigări: ceea ce spuneam eu — ceea ce spuneau

Ulla, totul mai fusese spus de nenumărate ori și nu era adevărat, cuvintele îi lăsau un gust înșelător: mi se părea la fel ca și ceea ce-i povestisem tatălui meu despre bursa neagră și despre foamea mea: pe măsură ce pronunțai un cuvânt, acesta devenea neadevărat — și brusc mi-am adus aminte scena când Helene Frenkel îmi dăduse felia ei de pline cu marmeladă, atât de clar mi-am amintit, încît credeam că simt gustul marmeladei roșii, ieftine și mi se făcu dor de Hedwig și de umbra verde închis a podului unde dispăruse Jürgen Brolaski.

— Nu înțeleg prea bine, spuse Ulla, pentru că nu înțeleg cum de există lucruri pe care să nu le faci pentru bani — sau ea are bani?

— Nu, i-am spus, n-are bani, dar știe că am furat; cineva din voi i-a povestit probabil cuiva care i-a povestit fratelui ei. Și Wolf mi-a mai adus aminte încă o dată.

— Da, îmi spuse, bine a făcut: te-ai rafinat atât de mult, încît începuseși să uiți că furai plite ca să-ți cumperi țigări.

— Și pline, i-am spus, plinea pe care tu, tatăl tău nu mi-ai dat-o — numai Wolf îmi mai dădea cîteodată. El nici nu știa ce înseamnă foamea, dar îmi dădea mereu plinea lui, cînd lucram împreună. Cred, i-am șoptit, că dacă atunci mi-ai fi dat măcar o singură dată o pline, mi-ar fi fost imposibil să stau acum cu tine aici și să vorbesc astfel.

— Noi plăteam mereu peste tarif și fiecare salariat de-al nostru își primea tainul și cîte o supă pe gratis la prînz.

— Da, i-am spus, voi plăteai mereu peste tarif și fiecare salariat de-al vostru își primea tainul și cîte o supă pe gratis la prînz.

— Ticălosule, spuse ea, ticălos ingrât ce ești.

Am luat lista de meniuri de pe ceasul meu, dar încă nu se făcuse șase și jumătate și am acoperit ceasul din nou cu lista de meniuri.

— Mai studiază o dată listele de salarii, i-am spus, liste a căror evidență o ținai, mai citește o dată numele — cu glas tare și cu evlavie, așa cum citești o litanie — strigă-le și rostește după fiecare nume: iartă-ne — apoi adună numele, înmulțește suma numerelor cu o mie de plini — rezultatul acesta înmulțește-l din nou cu o mie: așa vei obține numărul blestemelor care odihnesc în contul bancar al tatălui tău. Unitatea de calcul este plinea, plinea acelor ani de început, care s-au adunat în memoria mea ca sub o plăcă deasă: supă fadă care ni se administra, ne cădea greu în stomac și seara, cînd tramvaiele ne purtau legănîndu-ne spre casă, ne venea pe gît o acreală fierbinte: era rigliala neputinței și singura plăcere care ne mai rămînea era ura — ura, i-am spus încet, care demult a ieșit din mine, ca un riglit care te apăsă în stomac. Ah, Ulla, i-am șoptit, privind-o în față pentru prima dată, vrei într-adevăr să mă convingi, să mă faci să cred că supa și sporul infim la salariu erau de ajuns... vrei tu asta neapărat? Gîndește-te numai la sururile imense de hîrtie impermeabilă de ambalaj.

Își amestecă zahărul din cafea, mă privi din nou, îmi întinse pachetul ei cu țigări: mi-am luat una, i-am aprins-o pe a ei, mi-am aprins-o pe-a mea.

— Mă lasă rece chiar și faptul că le-ai povestit acestor oameni despre furtul meu faimos — dar vrei cu tot dinadinsul să mă faci să cred că nu toți, toți cei care eram pe listele voastre de salarii, am fi avut dreptul să primim din cînd în cînd cîteva plini în plus?

Continuă să tacă, privind pe lîngă mine, iar eu i-am spus: — Pe vremea cînd eram acasă, furam cărți de la tata, ca să-mi cumpăr pline, cărți pe care el le îndrăgea, pe care le adunase, pentru care în studenție făcuse foame — cărți pe care el dăduse prețul a douăzeci de plini, eu le-am vîndut la prețul unei jumătăți: acestea sînt dobinzile pe care le primim: de la minus două sute pînă la minus infînit.

— Și noi, spuse Ulla încet, și noi plătim dobânzi — dobânzi, spuse ea și mai încet, de care tu n-ai habar.

— Da, i-am spus, le plățiți și nici măcar nu știți exact la cât se ridică procentajul — dar eu, eu luam cărțile la întâmplare, le alegeam doar după grosime; tata avea atât de multe, încât eram convins că n-o să bată la ochi — abia mai târziu am știut că își cunoștea fiecare carte așa cum păstorul își cunoaște turma — și una din aceste cărți era mică și ponosită, urâtă de-a dreptul — am dat-o pe o cutie de chibrituri — dar abia mai târziu am aflat că ea valora cât un vagon întreg de pline. Mai târziu, tata m-a rugat, roșind în timp ce-mi spunea, să las vânzarea cărților în seama lui — iar el le-a vândut singur, mi-a trimis banii și eu mi-am cum-părat pline... Ea a tresărit când am spus „pline” și acum mi-era milă de ea. — Bate-mă, dacă vrei, îmi spuse, toarnă-mi ceaiul în față — vorbește, vorbește mai departe, tu care nu voiai deloc să vorbești — dar te rog nu mai pronunța cuvântul „pline”: scutește-mă să fiu nevoită să-l aud... te rog, îmi spuse ea, iar eu am adău-gat încet: — Iartă-mă — n-am să-l mai pronunț. M-am uitat din nou la ea și m-am speriat: Ulla, cea care stătea acolo, se schimba prin cuvintele mele, sub ochii mei, sub influența minutarului, care era ca un sfredel sub lista de meniuri: nu mai era aceea pe care cuvintele mele și-o aleseseră drept țintă. Crezusem că o să vor-bească o mulțime și că o să vrea să aibă dreptate într-o oarecare privință, dar de fapt eu vorbisem o mulțime și aveam dreptate într-o oarecare privință.

Mă privi, iar eu am știut că mai târziu, trecând prin fața atelierului întunecat spre locuința tatălui ei, străbătând drumul pietruit printre boschete, pe lângă soc, va face un lucru la care m-aș fi așteptat cel mai puțin din partea ei: va plînge, iar Ulla plîngînd era o persoană pe care n-o cunoșteam.

Am crezut că va învinge ea, dar iată că am învins eu și am simțit gustul amar al triumfului.

Nu se atinsese de cafea, se juca într-una cu lingurița și m-am speriat de vocea ei când mi-a spus: ți-aș oferi cu plăcere un cec în alb ca să ridici blestemele din contul nostru. Îmi pare bine să știu că în toți acești ani te-ai gîndit la asemenea lucruri, ai numărat blestemele fără să-mi spui și mie.

— Nu m-am gîndit mereu la ele în toți acești ani, i-am spus, e vorba de alt-ceva: astăzi, poate că abia aici, mi-au venit în minte: torni vopsea roșie într-un izvor ca să descoperi pînă unde-i ajung ramificațiile, dar pot trece ani pînă să gă-sești undeva, unde nici n-ai bănuît, apa de culoare roșie. Azi singurează piraiele, abia azi am aflat unde rămăsese culoarea mea roșie.

— S-ar putea să ai dreptate, îmi spuse și eu am aflat abia zi, abia acum, că banii îmi sînt indiferenți: nu mi-ar păsa cîtui de puțin să-ți dau un al doilea cec în alb cu un extras de cont ca tu să-ți ridici orice sumă dorești, n-aș suferi deloc — și am fost întotdeauna convinsă că aș suferi. Poate ai dreptate — dar e prea târziu.

— Da, i-am spus, e prea târziu, vezi trecînd linia de sosire calul pe care ai fi vrut să pariezi o mie de mărci — ai în mînă foaia de pariu completată, bilețelul alb care ar fi valorat o avere dacă ai fi pariat, dar n-ai pariat — și bilețelul n-are nici o valoare; n-are niciun sens să-l păstrezi ca amintire.

— Mai rămîn cele o mie de mărci, spuse ea, dar probabil că tu ai arunca la gunoi cele o mie de mărci cu bilet cu tot.

— Da, i-am răspuns, cred că așa aș face.

Mi-am turnat lapte în ceaiul rece, am stors lămlia în el și am urmărit cum se îngroașă laptele și cum se depun pe fundul ceștii cocoloașe galben-cenușii. I-am întins Ullei pachetul de țigări, dar ea clătină din cap; nici eu n-aveam chef să fumez și am băgat țigările în buzunar. Am ridicat puțin colțul listei de meniuri

de pe ceasul meu, am constatat că era șapte fără zece minute și am acoperit din nou ceasul pe furiș cu lista de meniuri, dar ea mă observase și-mi spuse: — Du-te — eu mai rămân.

— Pot să te conduc acasă? am întrebat-o.

— Nu, îmi răspunse, mai rămân aici. Du-te.

Dar am rămas pe scaun și ea îmi spuse: — Dă-mi mîna, și i-am dat-o. Mi-o ținu o clipă strîns fără s-o privească și îi dădu drumul brusc, înainte să mă fi așteptat c-o face, iar mîna mea se lovi de muchia mesei.

— Iartă-mă, îmi spuse, n-am vrut asta — nu. Am simțit o durere puternică în mînă, dar eram convins că n-a făcut-o înadins.

— Ți-am urmărit deseori mîinile cum țineau sculele, cum apucau unelte — cum demontai aparatele pe care nici nu le cunoșteai, le studieai modul de lucru și le asamblai la loc. Se vedea că erai născut pentru meseria asta și că o îndrăgeai — și că era mai bine să te las să-ți clștiți singur plinea decît să ți-o fac eu cadou.

— N-o îndrăgesc, i-am spus, o urăsc așa cum boxerul urăște boxul.

— Du-te acum, îmi spuse, pleacă, și-am plecat fără să mai spun nimic, fără să mă uit înapoi, plîn în dreptul tejelei unde m-am întors și i-am achitat fetei, care stătea între rîndurile de mese, cafeaua și ceaiul.

Era întuneric și era tot luni cînd m-am întors pe străduța Juden; conduceam cu viteză. Dar se și făcuse șapte, iar eu uitasem că de la ora aceea pe Nudelbreite circulația mașinilor este oprită, așa că am încenjurat-o dezorientat, parcurgînd străzi întunecoase, desfundate și ieșind din nou pe la biserica unde o văzusem pe Hedwig ultima dată.

Mi-am adus aminte că amîndouă, și Hedwig și Ulla, îmi spusese „du-te”, „pleacă”.

Am trecut din nou pe lîngă papetărie, prin fața magazinului de pompe funebre din străduța Korbmacher și am tresărit văzînd că în cafenea nu mai ardea nici o lumină. Am vrut să trec pe lîngă ea și să intru pe străduța Juden, dar în ultimul moment am zărit pulovărul verde al Hedwigai la intrarea în cafenea și am frînat atît de puternic, încît mașina a derapat, alunecînd pe flșia de pămînt unde fusese săpat un șanț și acoperit apoi din nou; iar mîna mea sîngă s-a izbit de clanță. Amîndouă mîinile mă dureau cînd am coborît și m-am îndreptat prin întuneric spre Hedwig; stătea acolo cum stătuseră fetele care mă acostaseră unori cînd treceam seara pe cîte o stradă întunecoasă: fără palton, în pulovărul ei verde crud, cu fața albă încadrată de părul negru, avînd decolteul în formă de inimioară și mai alb — dureros de alb — iar gura ei părea trasă în tuș negru.

Stătea nemișcată, fără să spună nimic, fără să mă privească, iar eu am apucat-o de mînă și am tras-o spre mașină fără să scot nici un cuvînt.

Se strînsese lumea, pentru că scrișnetul frinei mele răsunase în liniștea străzii ca o trîmbiță și am deschis repede portiera, aproape că am îmbrîncit-o pe Hedwig înăuntru, am trecut iute pe partea cealaltă și am demarat în grabă. Abia după un minut, cînd ne aflam demult prin spatele gării, am avut timp să mă uit la ea. Era albă ca varul și ședea dreptă ca o statuie.

Sub un felinar, am oprit mașina. Era o stradă întunecoasă, iar lumina felinarului cădea pe un parc, decupînd din întuneric o bucată rotundă de gazon; de jur împrejur era liniște. — Un bărbat m-a acostat, un bărbat, îmi spuse Hedwig, și m-am speriat pentru că încă mai privea drept înainte ca o statuie. A vrut să mă ia cu el sau să mă însoțească și părea așa de drăguț; avea o servietă sub braț și dinții erau puțin îngălbeniți de tutun; era în vîrstă, cu siguranță avea vreo treizeci și cinci de ani, dar era drăguț.

— Hedwig, i-am spus, dar ea nu s-a uitat înspre mine, abia cînd am apucat-o de braț și-a întors capul, șoptindu-mi: — Du-mă acasă — și m-a surprins cu cîltă naturalețe l-a inclus pe „tu” în formulare.

— Te duc acasă, i-am spus, oh, Doamne.

— Nu, mai stai o secundă, spuse, și mă privi cu atenție, cu aceeași atenție cu care o privisem eu, dar acum eu mă temeam s-o privesc. Mi-au apărut pe frunte broboane de sudoare și am simțit durerile din ambele mîini — și ziua asta, această zi de luni mi s-a părut insuportabilă, prea lungă pentru o singură zi și am știut că n-ar fi trebuit să ies din camera ei: descoperisem un tărîm și încă nu-mi înfipsesem fanionul. Tărîmul era frumos, dar îmi era tot atît de străin pe cît era de frumos.

— Oh, Doamne, spuse ea încet, sînt atît de fericită că ești mai drăguț decît el. Mult mai drăguț, brutarul nu era deloc pe atît de drăguț pe cît părea. La șapte fix mă așvîrlea în stradă. N-ar fi trebuit să vii așa de tîrziu. Acum poți să pornești, spuse. Am pornit încet și strălîce înunecoase pe care le străbăteam îmi păreau niște poteci mlăștinoase în care mașina putea să se scufunde în orice moment; conduceam prudent de parcă transportam explozibil și îi auzeam vocea, îi simțeam mîna pe brațul meu și mă simțeam cum se simte cineva care a trecut de încercarea cea mare din ziua Judecării de apoi.

— Aproape că era să merg cu el, îmi spuse ea, nu știi cît ar mai fi trebuit să insiste, dar n-a insistat. Vroia să mă ia în căsătorie, vroia să divorțeze — și avea copii, și era drăguț; dar a dat bir cu fugiții cînd a văzut farurile mașinii tale mătîrînd strada. N-a stat lîngă mine decît un minut, șoptindu-mi grăbit ca oamenii care au puțin timp la dispoziție — și el avea doar puțin timp la dispoziție: un minut, iar eu am trăit o viață alături de el în acel minut: îi cădeam în brațe, mă desprindeam din brațele lui: îi nașteam copii, îi cirpeam ciorapii, seara, cînd venea acasă, îi luam servieta din mîna, îl sărutam după ce închidea ușa de la intrare; mă bucuram alături de el de noua lui proteză și la fiecare mărire de salariu organizam o mică petrecere: făceam cozonac și ne duceam la cinematograful, iar el îmi cumpăra o pălărie nouă, roșie ca marmelada de cireșe; făcea cu mine ceea ce ai fi vrut și tu să faci și îmi plăceau dezmierdările lui stîngace — l-am văzut schimbîndu-și costumele, transformîndu-l pe cel de duminică într-unul de toată ziua cînd își făcea un costum nou de duminică — și acesta avea mereu răscoiala mai adîncă — își făcea un costum nou și copiii creșteau, purtau pălărioare roșii ca marmelada de cireșe, iar eu le interziceam ceea ce mi se interzisese și mie întotdeauna: să se plimbe prin ploaie. Le interziceam din același motiv pentru care mi se interzisese și mie: fiindcă pe ploaie copiii se strică repede... Am ajuns vîduva lui și am primit condoleanțe din partea firmei. Fusese contabil într-o fabrică de ciocolată — și seara îmi destăinuia cît cîștiga firma lui cu bomboanele „Jussupoff”, cîștiga o avere — și îmi porunci să nu divulg nimic, dar eu nu mi-am ținut gura, a doua zi dimineața, la lapte, am și povestit cît cîștiga firma lui cu bomboanele „Jussupoff”. N-ar mai fi trebuit să insiste decît un minut sau două, dar n-a făcut-o: a zbughit-o ca un iepure cînd a văzut mașina ta intrînd pe stradă. — Nu sînt un necioplit, domnișoară, îmi spuse.

Conduceam mai încet pentru că mîna stîngă mă dureau îngrozitor, iar dreapta începuse să se umfle puțin; am intrat pe străduța Juden atît de încet, de parcă traversam un pod care stătea să se dărîme. — Ce vrei, întrebă Hedwig, vrei să te oprești aici?

Am privit-o atît de speriat, cum trebuie s-o fi privit acel bărbat.

— Nu putem să mergem la mine, îmi spuse, acolo mă așteaptă Hilde Kamenz. Am văzut lumină în camera mea și mașina ei parcată în fața porții mele.

Am trecut încet prin fața porții de la intrare, poarta aceea cafenie a cărei fotografie o voi revedea când va ieși din camera obscură: coli întregi cu porți — teancuri de coli cu porți ca și teancurile de timbre noi de scrisori care păraseau tipografia de stat.

O mașină vișinie era parcată în fața acestei porți.

M-am uitat întrebător spre Hedwig.

— Hilde Kamenz, îmi răspunse, este o cunoștință de-a tatălui meu. Ia-o după colț; am observat de la fereastra din camera mea că pe strada laterală e un loc viran: am zărit asfaltul întunecat, fișia cafenie de pământ la mijloc și de teamă că n-ai să mai vii niciodată, te și vedeam zăcînd acolo mort.

Am întors și am luat-o pe străduța Korbmacher, tot încet, și mi s-a părut că nici nu mai știu să conduc cu viteză. La cîteva case în spatele brutăriei era locul viran și ne-am uitat la calcanul din spatele blocului în care locuia Hedwig: copacii mari acopereau o parte din el, dar se putea vedea un rînd întreg de ferestre pe verticală: la parter era întuneric, la etajul întâi ardea lumina, la etajul al doilea era de asemenea lumină. — Uite camera mea, îmi spuse, dacă deschide geamul, putem să-i vedem silueta: ai fi căzut în cursă — și ea ne-ar fi cărat în locuința ei, o locuință ca-n basme, frumoasă cum sînt acele locuințe pe care întîmplarea le face să fie frumoase — dar la prima vedere îți dai seama că întîmplarea e doar bine ticluită și te simți ca atunci cînd, plecînd de la cinematograful profund impresionat de film, auzi pe cineva că spune la ieșire, în fața garderobei: nu-i rău filmul, păcat că muzica e slabă. — Uite-o ...

În românește de MARIANA LĂZĂRESCU

FLOTA STELARĂ

1. Statul major

Dorul de patrie naște aventura.

Vestul Galaxiei, etajul șefilor de stat major ai flotei. Aprilie 2043.

Hinnerke: Patria odată distrusă, rămân doar valorile ideale care mai mențin societatea unită. Dacă nu mai putem pune în mișcare condițiile reale de conducere prin statul major al flotei, va trebui ca cel puțin să menținem mișcarea în domeniul valorilor ideale. Lucrul principal este să ne mișcăm. Dacă ne mișcăm printre stele străine, atunci „Patrie, stelele tale“ va deveni dintr-o idee un principiu real. Facem aici deosebirea între *structură* (Gestalt—eidos) și *structurare* (Gestaltung—idee). Vedeți deci că ceea ce este important pentru mine este luarea în considerare activă, prioritatea „structurării“. În statul meu major nu pot fi utilizați, de altfel, decât cunoscători ai lui Platon.

Noi cei din generația căilor stelare (von Thiersch, Boltzman, Zwicki, Dorfmann, Heuber, von Ungern-Sternberg etc.) ținem cu toată puterea de patrie, chiar dacă patria aceasta nu se mai lasă palpată decât în formă îngroșată, adică în forma de putere stăpînitoare. Von Thiersch: „Palpare este desigur o exagerare. Cum vreți să palpați „patria în formă îngroșată?“ După ce, dragă Boltzmann ți-au fost amputate ambele brațe, nici nu ai mai putea pune mîna pe o patrie care există în realitate, de exemplu copaci și tufe.

Boltzmann: În ce mă privește sînt optimist. Oricum, întregul duminicel to-race și o parte din bazin ți-au fost recent strivite, dragă Thiersch și au fost reconstruite integral de o echipă de medici. Nu-mi mai fac prin urmare nici un fel de griji cu înlocuirea brațelor mele.

Medicii au izbutit să aducă pe soldații acestui batalion de vîrf, fără nici o oste-neală, la o longevitate de 160 de ani așteptată, chiar dacă vreunul dintre ei a căzut trecător în luptă sau nu.

Heuber (prin megafon): Înțeleg patria ca o împrosătare a forțelor prin în-toarcerea la natură și pe cit se poate în mod direct. Drawitz atrăsese deja aten-ția asupra unor fenomene de privațiune. Cred că suferim din pricina aceasta. Se impune o anumită grabă. Deoarece nu putem rezolva problema prin muncă reală — pe care aș indica-o ca „structurare“ (Gestaltung) în sens mai strîns — de pildă prin realizarea de movile, de deșerturi vizibile, tundre, suprafețe de zăpadă, cariere de piatră etc. mi-e dor în special de regiuni relativ solitare, limpezi, cu

*Alexander Kluge, *Lernprozesse mit tödlichem Ausgang*, edition suhrkamp SV, Frankfurt, a. M., 1974

mușchi, cu podbeal, dar de fapt cu puțină vegetație și pe cît se poate fără vecini, deci cu liniște etc.), există pericolul ca sub presiunea acestor nostalgii să nimerim pe căi greșite.

O încercare de procreație spontană. În terenul administrației marțiene de odinioară lucra un grup de cercetători la perfecționarea unui sistem de arme. După distrugerea statului major competent al flotei, grupul acesta de cercetare rămase deodată fără lucru. Existența sa nu se mai putea stabili din documentele rămase de la statele majore ale flotei. Din comportarea acestui grup de lucru se vedea acum clar că dedesubtul sarcinilor de producție ce reveneau acestui grup, exista *nostalgia de nestăvilit* de restabilire a patriei (așa cum o înțelegea el), activată în forma unui proces de lucru de sine stătător. Grupul acesta realizase un lichid de substanță organică, ce parcursese în decurs de cîtiva ani fazele vieții din mările primitive, faza amfibică parcursă de saurieni și de mamifere. Savanții au căutat, dată fiind graba specială legată de nostalgia lor, să scurteze prin încrucișare perioada de evoluție dintre saurienii primitivi și camenii primitivi. Descoperit de conducerea flotei, grupul a fost imediat distrus, tocmai cînd se afla pe punctul de a încerca o variantă de ființe umane vii în teren liber. În afară de aceasta, există deja, îngrădită, o generație de mini-saurieni capabili de zboruri cosmice.

Norma delfinică. Racheta care din cauza defectării unui mecanism de comandă s-a lăsat pe Marte la 26 martie 2052, era pe jumătate inundată cu apă sărată, în cealaltă jumătate era „uscat”. Echipajul era format în parte din personal al flotei, în parte din delfini. Nava aparținea unui grup de marină care încerca simbioza și scindarea conducerii navei între două echipaje simbiotizante. În conducerea flotei existau adversari hotărîți ai acestei încercări de simbioză. Aceștia se temeau de excese sexuale între simbioți. În adevăr, între jumătatea inundată și jumătatea de uscat din navele aflate la mal, se schimbaseră dragă-lășenii, dar nu fuseseră mai excesive decît sînt între oameni și între animale. În clipa decisivă a avariei, prejudecata de rasă a celor răspunzători cu acțiunea de salvare a făcut să nu mai fie căutată cu insistență necesară nava avariată. Ea a fost găsită mai târziu, prădată, în vecinătatea craterului Schiaparelli.

Un caracter tipic de generație de căi stelare. Von Thiersch.

Fostul director al Inchișorilor din Berlin, guvernatorul de mai târziu al sistemului Sirius, a putut constata în mai multe cazuri că, cu toată voința de vitejie — adică voia să conteze ca viteaz —, nu știa ce însemnează să fii viteaz, adică nu știa „de ce trebuia să te temi și de ce nu trebuia să-ți fie frică”. „Știa, că nu știe nimic”. A relua un studiu i se părea penibil. Se îndia, de asemenea, că academile aflate în subordinea sa, puteau servi suficiente informații în domeniul supus stăpînirii sale. De ani de zile, Von Thiersch văzuse că îmbătrînește și că nu știa nimic, dar nu avea încredere în succesorii săi (de ex., în guvernatorul locuitor Heinz Gervais). Din motivele acestea a continuat să rămînă în funcție și făcea greșeli pe care le considera ca „cele mai puțin odioase”. Pentru a nu comite greșeli excesive și pentru a nu le lăsa să se aglomereze, se abținea pe cît se putea de la orice fel de intervenții. Munca sa zilnică esențială consta în a sta la dispoziția medicilor care să-i supravegheze starea sănătății.

2. Decadența flotei

Desființarea armatelor (2046—2058). Nimeni n-ar fi putut desființa premeditat armatele și flotele. Ele erau gata să ucidă pe oricine s-ar fi opus intereselor lor. Contra unui singur lucru erau nepulincioase, armatele: foamea de bani a soldaților lor.

Criminalul stelar H.H. Bootsweck. Criminalul stelar sirmos își trecu ochii săi de porc viclean peste garda sa personală și dădu comanda „decolare“. Șapte mașini de război argintii părăsiră adăpostul camuflat de pe planeta nelocuită.

Cînd era vorba de obținut extra-profituri, H.H. Bootsweck nu ezita să distrugă un soare din cea mai de preț categorie spectrală. (Steaua Wolf-Rayet). Dispuse așadar să se ducă explozivi cu putere de 20 milioane megatone, în unități ușor de mînuit, în lăzi de doi metri, la steaua albastră Yota din „spada“ Orionului. Introduse adînc în interiorul soarelui și aprinse acolo, acțiunea aceasta, interzisă, șoca echilibrul radiației și gravitației soarelui, făcînd masele lor de gaz să colazeze. Uriașul balon se comprima într-un bulgăre central, într-un „soare negru“, a cărui materie se denatura și nu mai radia lumină. La operațiunea aceasta se producea în jurul unui miez central al fostului soare un nor de materie comprimată la extrem, ce se rotește; *H.H. Bootsweck aștepta cu nerăbdare să-l exploateze.* Un degetar din materia aceasta „denaturată“, grea de cîteva milioane de tone, un mini-bulgăre, deșeu din soarele uriaș acum „mort“, a făcut din Bootsweck un miliardar. Șeful comisiei de anchetă Adam A. Komorowski, fratele purtătorului de briliante, a făcut în vara anului 2048 reclamație împotriva lui Bootsweck pentru crimă stelară. Mai era în vigoare dreptul administrației marțiene care pedepsea stingerea stelelor cu stingerea delinventului. Bootsweck dispăru. O expediție de pedepsire a fost pusă pe urmele lui.

Expediția de pedepsire fu miluită pe parcurs. Cele șapte flotile care au urmărit navele fugarului H.H. Bootsweck nu au mai revenit niciodată la bazele lor. Unii dintre mercenari au fost racolați în timpul manevrei de alimentare cu carburant în vecinătatea cosmoportului stelei Kapteyn de către agenții criminalului stelar Adolf Koenig. Adam A. Komorowski a fost împușcat de proprii săi oameni în timp ce, cu cadiatorul în pumn, voia să împiedice pe ofițerii săi să demonstreze metalele nobile de preț din cabina de comandă a uneia din astronavele de vînătoare.

Regi ai aprovizionării. Ei vînd spații de transport și de extra-alimentări, mărfuri de cantină, muniții și nave întregi și cumpără de la armată fier vechi, planete ieftine pe care le vînd mai departe. Ofițerii rămași nevînduți se aflau în pericol de a fi împușcați din ascunzătoare sau erau siliți să urce în nave cosmice furnizate ca fiind noi de către negustori dar care aveau defecte mortale. (...)

O faptă zguduitoare, rămasă fără sens.

Pe Plutoluni fusese staționată flotila de vînătoare Nr. 10. Trupa aceasta vitează trebuia să fie desființată din pricina suprimării problemei care duse la alcătuirea ei. Amenințați în existența lor, oamenii ei și-au îndreptat mașinile de război în direcția cartierului general al flotei pe luna Titan, mai înainte ca inexistența lor ca trupă să fi putut fi făcută cunoscută personalului de teren și de control.

Pe luna Titan trupele flotilei a 10-a de vînătoare și-au părăsit în pas alergător salupele de luptă, au arestat pe comandantul suprem al flotei Arcturus și pe ofițerii săi de stat major. Au scos ochii comandorilor conducători ai flotei care semnasă desființarea depunînd în cavitățile lor goale bucăți mici fragmentate din

corpul lor. Lucrul acesta a fost fotografiat din toate părțile de către reporterii-fotografi ai cartierului central cărora răsculații le-au ținut pistoalele în umăr, predând apoi flotei fotografiile prin linii de radio-foto. Urmarea a fost că fiecare om se agita împotriva conducătorilor uciși ai flotei, iar flotila a 10-a de vinătoare a obținut noi domenii de activitate într-o zonă de frontieră a țării.

Avantajele valorilor amurale față de cele morale la conducerea trupelor de elită. Colonizații din Ben Hur, ai Plutolunii a treia, erau „ciobani” de statură mică, adică ei căutau cu ochi aprinși să-i țină pe karakulii de fier în direcția radiației planetare și să-i „rotească”. Activitățile de îndeplinit pe cale tehnică erau realizate de bărbați și de femei în salopete din plăcuțe Osrarn care se încălzeau pe dinăuntru. Șalupele distrugătoarelor flotei 326 au acostat în Vinerea Mare anul 2052 și au alungat familiile de „ciobani” în buncărele lor subpământene sortind pe femei. Violările nu le-ar fi dăunat însă femeilor cu mult mai mult decât o zi de lucru extrem de grea, care ar fi dus ocazional și ea la leziuni ale unor țesuturi. La „ciobanii” aceștia prietenoși există o oarecare înțelegere pentru înfometarea erotică a echipajului.

Comportarea trupei îndeplinea totuși condițiile faptice ale unei crime militare. Temându-se de o reclamație, soldații au bombardat locul faptei lor, după ce s-au urcat în mașinile lor de război. Bombardamentul s-a soldat cu trupuri sfărtecate, burți și țeste sfîșiate, pierderi umane de neînlocuit pentru poporul de „ciobani” de pe luna aceasta solitară și depărtată de soare. Pentru cei grav răniți nu exista nici o șansă de vindecare, deoarece secții chirurgicale nu existau în întregul domeniu al lui Pluto. Pe de altă parte, dorind să rămână consecvent, comandantul șalupelor însoțitoare, care dispunea de medici și de stații chirurgicale, a respins să fie tratați. Ca martori coloniștii aceștia erau inapți să funcționeze numai dacă erau considerați ca dușmani.

S-a încercat oare o mediere a intereselor opuse ale „ciobanilor” și soldaților? A examinat oare cineva dacă interesul „ciobănișelor” de a fi lăsate în pace ar fi putut fi pus de acord totuși cu interesul acestei unități subordonate a flotei pentru camuflarea actului precedent? O compensație la nivelul „moralității” recunoscut în acest sector spațial, era exclusă.

Cînd din însărcinarea statului major general afacerea aceasta a fost luată mai tîrziu în cercetare de către Ungern-Sternberg, acesta a subliniat: distrugerile acestora suplimentare (additional destructions) ar fi fost evitabile la orice alt nivel decât la acela al valorilor morale. Nu a avut totuși curajul să depună în scris propunerea sa de a conduce trupele în mod „amoral”. Pe baza unui principiu asemănător, ofițerul de stat major general fusese recent implicat de către Schwedler într-o controversă de presă. (...)

Planeta Planschwasser. Pe planeta aceasta avusese loc înainte cu șase ani o schimbare de guvern căreia i s-a spus Revoluție și după care au început să se numere anii. În anul 6 al așa-numitei revoluții au apărut imediat sub linia Kármán în atmosfera planetei mai multe mașini de război.

Acestea au fost trimise spre observarea planetei „revoluționate” de către guvernul central al sistemului Herrera I, sistem care se rotea în jurul unui soare verde, dublu. Guvernul central se temea de conflicte în cazul cînd planeta Planschwasser s-ar fi dezvoltat cu abatere de la restul sistemului.

„Dreptul este esența condițiilor în care bunul plac al unuia se poate uni cu bunul plac al altuia după legea generală a libertății”. Este vorba așadar de o știință. Avocații guvernului central, dispuși pe lângă mașinile de război, nu posedau însă această știință. Guvernul a trimis așadar pe domnul Dietritsch Milonka pe planeta Planschwasser cu intenția de a duce, pornind de la starea de drept,

disputa ascuțită, la un compromis. Juriștii parlamentului de pe Planschwasser erau însă de părere că o *observare* a planetei lor de către mașini de război ale guvernului central reprezintă o violare clară a dreptului internațional. „Mai bine renunțăm la revoluție și murim în război decât să lăsăm problema aceasta de drept nelămurită“.

Protestele înmînate presei de avocații republicii Planschwasser, au fost zadarnice. Încă în aceeași seară planoare spațiale ale guvernului central, care pînă atunci continuaseră să se miște deasupra liniei Kármán, adică în exteriorul zonei de suveranitate a planetei, în spațiul cosmic, au coborît în poziție de tragere. De acolo au asigurat corpuri de observație coborîte în atmosfera planetei, corpuri care puteau vedea tot ce se petrece pe Planschwasser, fie că era vorba de acțiuni, de mișcări sau doar numai de cuvinte.

Convocată imediat de către locuitorii lui Planschwasser, Curtea Supremă, în loc să se ocupe cu găsirea științifică a ieșirii din impasul situației încurcate, a statuat pe planeta II Eridani asupra următoarelor: de fapt, zicea ea, nu era vorba de o revoluție adevărată, ci doar de un alt fel de evoluție. Nu se putea exclude totuși că n-ar fi putut fi un punct de plecare al unei revoluționări. Asupra acesteia guvernul central ar avea însă un monopol. Trebuie, prin urmare, lăsat în seama hotărîrii guvernului central dacă ar fi cazul să se ia măsuri de observare.

Guvernul central dispuse încercuirea planetei de către forțele flotei și executarea de explozii de avertisment în apropierea părților populate ale planetei. Milițiile de pe Planschwasser au deschis focul reglat asupra mașinilor de război ale guvernului central. În luptele duse a pierit o parte considerabilă a populației acestei planete.

Mai tîrziu s-a stabilit științific: fusese posibilă desmembrarea planetei Planschwasser din sistemul Herrera I. În scopul acesta nu era necesară decât o schimbare a polilor cîmpurilor magnetice ale lui Planschwasser, prin care s-ar fi tăiat legăturile de transport cu sistemul. În momentul acesta însă, pe Planschwasser se stînsese voința spre o evoluție proprie. Planschwasser a fost astfel fixată la antipodul ei față de poziția de drept a guvernului central. O întreagă generație de juriști și de militari s-a ocupat cu „Răzbuarea pentru revoluția pierdută“.

Principalul este să înveți să gîndești grosolan
Un gînd trebuie să fie grosolan
pentru ca în acțiune să ajungi la dreptul tău.

În românește de HORIA STANCA

GRILAJUL DE CRISTAL

Mărturii

Imaginea ca idee

Punctul de plecare nu este o idee, ci o imagine. Prima imagine există întotdeauna, o idee fixă. Procesul însă poate să dureze uneori foarte mult. Să luăm de exemplu ultimul meu film, „Der Starke Ferdinand“. E vorba în primul rînd de o stare de lucruri: întreprinderile nu sînt publice. Faptul, că am încercat să intru în întreprindere ca să mă documentez la fața locului, și că acolo am fost refuzat de acești „Werkschützer“ (păzitori ai întreprinderilor) este ceva ce mă revoltă profund. Pentru că nu pot să-nțeleg, că oamenii investesc cea mai mare parte a forței lor de muncă și timpul lor în întreprinderi și că totodată se spune că întreprinderile nu sînt de domeniul public. Acestea sînt așa numitele raporturi de forță. Eu văd figura acestui tip de „Werkschütz“ în fața mea. Ca urmare mă decid să fac despre acest lucru un film. Concepția durează cam doi ani, timp în care port această temă cu mine, în care mă documentez, caut locuri unde să pot pătrunde ca să ajung la informații în acest domeniu.

„Realitatea cotidianului nu este constituită“

Nu filmez aproape niciodată de două ori, pentru că oricum nu știu ce mai rămîne din scenă după montaj; mici erori se pot corecta prin montaj. Nici variante nu prea filmez. De regulă filmez o scenă o singură dată. Controlez dacă situația corespunde. Dacă este așa atunci tot ceea ce este rodul întîmplării are o acoperire prin această determinare. Firește există și scene care eșuează, acelea nu vor mai apărea în film. Acest risc eu îl înfrunt într-o măsură foarte mare — și anume, că scena corespunde la început, dar actorii se îndepărtează de rol... Sau intervine hazardul și scena nu mai corespunde de loc... Nici realitatea cotidianului nu este constituită. Pentru mine principiul formei, formarea de către un autor este, de fapt, o greșeală. Sînt de părere că adevărata calitate a unui autor se află în atenția cu care selecționează o singură imagine din varietatea fenomenelor sociale, care apoi să funcționeze ca un grilaj de cristal. În jurul acestui grilaj, inițial ideea fixă, se cristalizează un context cu totul nou, și cu cît acesta se cristalizează după

După un interviu luat de Ulrich Gregor, inclus în volumul Herzog/Kluge/Straub, *Reihe Film 9*, Carl Hanser Verlag, München, Wien, 1976

legi proprii, cu atât mai atent trebuie să muncesc, de cu atât mai multă parti-tate trebuie să dau dovadă. Aș putea firește să „ajustez“ astfel de exemple, dar aceasta ar însemna să intervin din exterior. Sînt de părere că sarcina moașei nu este să-i modifice pe copiii cu picioare prea lungi sau cu nas strîmb. Și tocmai asta facem ca autori de film. Acest lucru nu este de a da ajutor nașterii. De cîte ori am putut, am evitat să „ajustez“. Filmul nu este o problemă a autorilor, ci un dialog între spectatori și autor. Aceasta este o treaptă foarte înaltă conflictuală, pentru că spectatorul este dinainte influențat de toate operele pe care le-a văzut anterior, cît și prin felul său greșit de a percepe, ca și mine de altfel. Aceste două aspecte sînt opuse. Dacă eu fac abstracție de nevoia spectatorului, și el va face la rîndul lui abstracție de nevoia mea. Prin urmare este vorba de un schimb. Pen-tru mine filmul se realizează în capul spectatorului și nu pe ecran. Aici el are voie să fie permeabil, slab, casant; atunci spectatorul devine activ și imaginația lui poate pătrunde... Dar, firește, ar fi exagerat să afirm că în timpul filmării mă gîndesc la spectatori, ci mă gîndesc la situația pe care o filmez. Din ea fac parte colectivul, eu însumi, actorii, conținutul obiectiv al scenei — acesta din urmă poate fi întotdeauna stabilit...

Realism și antirealism

Mi-am propus să fiu realist. Așa aș vrea să fiu. Pentru un comportament realist însă e nevoie de o anumită energie, căci realismul nu este o stare naturală, el se cere produs. Starea naturală este ideologie, visare. Dacă protestez împotriva principiului de realitate, împotriva a ceea ce îmi provoacă realitatea, atunci sînt realist. Prin urmare sînt realist dintr-un motiv antirealist. Și această dialectică duce pînă-ntr-acolo încît uneori nesocotesc toate metodele realiste, în timp ce vreau să fiu realist. De aici patosul cu care mă obsedează aceste probleme: problema atenției sau a răbdării, cu toate că nu-mi stă în fire să fiu răbdător... De fapt toată lumea ar trebui să aibă răbdare: autorul, criticul, toți care percep precum și spectatorii; însă nu-i pot constrînge. Și chiar și această atenție și răbdare sînt sfîrșimate de dorința fierbinte de a avea succes cu orice preț. Asta îmi aduce aminte de sora mea și de „Frauen und Film“. Cunosc această energie, această direcție. Sora mea spune cu vehemență: „Atîta resemnare, atîta lipsă de speranță într-un scenariu în care această femeie care este într-adevăr interesată de politică și acest bărbat care este cel puțin blajin, nu realizează nimic politic în familia lor...“ Citesc tot ce le cade în mînă. În scenariu sînt cuprinse de fapt mai multe procese interioare decît în film.

De aceea montajul este mai dificil, pentru că aici este necesar un proces de comunicare pe care nu-l aprob întru totul. Am convingerea că un material turnat lejer n-are nevoie de punți de legătură și se povestește singur. Ceea ce fac acum spontan, s-ar spune, conține mai multă rațiune decît ceea ce fac planificat.

Filmul de autor

Părerea mea este că noțiunea de „Autorenfilm“ este foarte actuală. Este oport-unism curat să te detașezi de el. Dacă te îndepărtezi de această noțiune rezultatul este fie un film comercial, fie unul de meseriaș. Eu pot fie să lucrez subiectiv, fie într-adevăr obiectiv. Iar între acestea două nu pot să fac decît ceva neprofesional. Aceasta este părerea mea despre dezvoltarea tînărului film care reneagă filmul de autori. Firește există și aici o problemă: el tinde spre subiectivism. El are nevoie de un alter ego față de care se corectează. El trebuie să se elibereze de individua-lismul său. Dar asta nu este posibil decît sugrumînd temperamentul său și deven-înd academic.

Limbajul filmului

Contextul în film este averbal. Dacă l-aș exprima în cuvinte ar fi deja o interpretare, deci nu același lucru... În filmele mele apar. Și secvențe din alte filme - citate, am putea spune, cum ar fi secvența din «Ceapaev» și «Octombrie», precum și cîtece politice din acele filme. Verific ca ele să poată fi și cîtecele și filmele preferate ale personajelor mele. Am nevoie de „la”-ul diapaznului care să-mi arate unde să încep. Acest început îl constituie tocmai filmele acestea. Ele nu sînt citate ale conținutului ci sînt citate ca ceva real în contrast cu irealul unui film artistic. Sînt adeptul unei anumite forme a filmului. Să luăm de exemplu „Arsenalul” lui Dovjenko. Acel film sovietic mut este cel mai liber și direct canon de forme din cîte cunosc eu în cinematografie.

„Mai puține provocări: dramaturgia pauzei”

Valoarea de întrebuintare este pentru mine o categorie. „Utilitatea” este pentru mine o noțiune prea neutrală. Valoarea de întrebuintare pentru spectatori în schimb este o categorie foarte consistentă, iar această valoare presupune ca eu să țin seama de însușirile spectatorului și de sfera sa de interese. Iar aici trebuie să mă declar încă o dată de partea cuiva. Pot să mă adresez conștiinței spectatorului și înțelegerii sale pentru arta cinematografică; dar tocmai asta nu fac. Mă adresez însușirilor care sînt sugrumate în om făcînd parte dintr-o clasă: nemijlocit deci mă adresez spontaneității, capacității de memorare, de asociere. Însușirile organizate: logica, judecata de valori și așa mai departe, le resping acolo unde pot...

Noțiunea de „distractiv” este o noțiune mixtă, de care nici nu m-aș ocupa. Un aspect al noțiunii este ceea ce Brecht numea „Das Kulinarische”. Nu pot să determin spectatorul împotriva voinței sale să perceapă — Mai degrabă se va uita în altă parte. Deci interesul meu este să împac tensiunea pasională a spectatorului cu ceea ce a perceput în film. Mai puține provocări într-un film este lucrul cel mai important pe care aș putea să-l sprijin, dacă vreau să reacționeze spontan. Aș spune deci: Nu dramaturgia unei școli după instrucțiuni obligatorii ci dramaturgie în pauză; aici se află un moment spontan și un moment al desfătării. Pentru acest lucru mă lupt mereu. Este și foarte important pentru o parte din cunoaștere...

Cinematograf, televiziune și noua productivitate

Găsesc că ce am stabilit în cadrul înțelegerii dintre cinema și televiziune a înlăturat sciziunea artificială conform căreia un film aparține fie numai televiziunii fie numai cinematografului. Produsele care se nasc au, firește, un aer de meseriaș și oglindesc în primul rînd ambiția autorilor. Dar oricum forța productivă a crescut, de exemplu în loc să iasă banii germani în străinătate a sosit forța de muncă de la Rohmer în Republica Federală; Hartwig care pînă acum a făcut numai reportaje despre asistența medicală l-a adus pe Sam Peckinpah; Waldleiter și Geissendorf s-au asociat — toate aceste combinații sînt noi în republica federală și filmul este mai puternic decît tot ce a produs Waldleiter pînă acum. Atît în filmul tînr german cît și în filmul mai „vechi” german s-a născut o nouă productivitate pe baza schimbărilor din politica filmului. Dacă se rupe o barieră artificială care împiedică forța productivă, de exemplu cea dintre televiziune și cinema, automat se realizează o creștere de productivitate și publicitate, o creștere a fan-teziei, în ultimă instanță.

În românește de KRISTINE LAZĂR

MERSUL PRIN GHEAȚĂ

Jurnal

MÜNCHEN—PARIS

23.11.—14.12.1974

Pe la sfârșitul lui noiembrie, m-a sunat un prieten din Paris și mi-a spus că Lotte Eisner ar fi grav bolnavă și probabil va muri. Eu ziceam că așa ceva nu se poate, nu în acest moment, filmul german nu se poate încă dispensa de ea, nu trebuie să acceptăm moartea ei. Mi-am luat o jachetă, un compas și un sac de voiaj cu cele strict necesare. Cizmele mele erau solide și noi, încît aveam încredere în ele. Am plecat spre Paris pe drumul cel mai scurt, cu credința sigură, că va rămîne în viață, dacă voi veni pe jos. Și, în rest, voiam să fiu singur cu mine.

Ceea ce am scris pe drum, n-a fost gîndit pentru cititori. Acum, cu aproape patru ani mai tîrziu, luînd în mînă micul caiet de însemnări, am fost teribil de impresionat, iar dorința de a arăta textul și atunci, necunoscuți mie, a învins timiditatea de a deschide larg poarta pentru cei din afară. Am omis doar cîteva fragmente foarte personale.

W.H.

Delft, Olanda, 24 mai 1978

Sîmbătă, 23.11.74

După aproximativ 500 metri, am făcut primul popas lingă spitalul Pasing, urmînd ca de acolo să pornesc spre vest. Cu compasul mi-am stabilit direcția spre Paris; acum o știu pe dinafară. Achternbusch sîrise dintr-un autobuz VW din mers și n-a pățit nimica. A mai făcut apoi o săritură, după care și-a rupt piciorul, iar acum se află la secția cinci.

Lechul, i-am spus, va deveni o problemă, pentru că are prea puține poduri. Oare sîtenii te trec riul într-o barcă cu visle? Herbert¹ îmi dă în cărți, minuscule, de mărimea unei unghii, pe două rînduri, a cîte cinci, dar nu știe cum să le tîlmăcească, pentru că nu găsește hîrtia cu interpretările. Apare „The Devil” și în rîndul doi „The Hanged Man”, spînzurat pe dos.

Soarele, e ca într-o zi de primăvară, o adevărată surpriză. Dar cum să ies din München? Ce-î preocupă oare pe oameni? Caravane, mașini deteriorate, oferite spre

¹ Herbert Achternbusch, scriitor și regizor de film din RGF

vinzare, o linie automată de spălat mașini. Gindurile despre persoana mea mă fac să descopăr un lucru: tot restul lumii se armonizează.

O singură idee atotstăpînitoare: să plec de-aici. Oamenii mă înfricoșează. Eisner... nu trebuie să moară și nu va muri, eu nu permit să se întimplă așa ceva. Pașii mei se așează ferm! Acum vibrează pămîntul. Cînd merg, merge un bizon. Cînd mă odihnesc, se odihnește un munte. Nu! Nu-i este îngăduit. Nu va muri. Cînd voi fi la Paris, va trăi. Nu va fi altfel pentru că nu poate fi. Nu trebuie să moară! Mai tirziu, poate, cînd îi vom permite. Pe un cîmp înmuiat de ploaie, un bărbat alerga după o femeie. Iarba este culcată și murdară.

Gamba dreaptă ar putea să-mi dea de furcă, poate și cizma stîngă, în partea din față. În timpul mersului îți trec alilea prin cap, creierul e dezlănțuit. Aș fi putut avea un accident cu pușin înainte. (...)

Nu-mi pasă unde voi dormi. Un bărbat, în blugi strălucitori din piele, merge în direcția est. „Katharina“, se strigă, și ea apare cu o tavă cu budîncă în dreptul pulpelor; se strigă în direcția sud, pentru că sînt alent: „Valente“ răspunde căeva de la masa principală. Veselia cuprinde masa. Un bărbat la o masă lăturalnică, pe care l-am crezut țăran, se dovedește deodată a fi, cu un șorț verde legat, crișmarul. Treptat mă-mbăt. O masă mă irită din ce în ce mai mult, aproape de mine, pentru că este plină cu cești de cafea, farfurii și torturi, dar absolut nimeni nu stă la ea. De ce nu-i nimeni? Sarea aspră a covrigilor mă încîntă alit de mult că n-am cuvinte s-o pot spune. Acum, deodată, tot localul privește într-o direcție, fără ca acolo să se-ntimplă ceva. După acești cîțiva kilometri pe jos, știu că nu sînt în toate mințile. Știința vine de la tălpi. Cui nu-i arde limba, îi ard tălpile. În fața gospodăriei îmi atrage atenția un om slab care stă într-un scaun cu roțile, dar nu e paralizat, e un cretin, pe care îl împinge o femeie de care nu-mi aduc aminte. Pe jugul pentru boi atîrnă felinarele. În zăpada din spatele lui St. Bernardino era să mă ciocnesc cu un cerb, cîne se aștepta la vinat, la un vinat alit de mîreș? În vâltele munților îmi aduc mereu aminte de păștrăpi. Aș vrea să spun că trupa avansează, trupa este obosită, trupa a învins ziua. Crișmarul cu șorțul verde, după cum își apleacă fașa la cîțiva centimetri deasupra listei de bucate, este aproape orb. Da, el este crișmarul.

Aici înăuntru se aprinde lumina, înseamnă că afară ziua se apropie de sfîrșit. Un copil într-un hanorac, nesfîrșit de trist, bea cola, înghesuit între doi adulți. Aplauze pentru muzică. Totul este bine, cînd se termină cu o rață bună, întrerupe crișmarul tăcerea.

Afară, în frig, primele vaci, mă înduioșează. În jurul gropit betonate, gunotul aburește: două fete merg pe paline cu roțile. O pisică foarte neagră. Doi italieni împing împreună o roabă. Ce puternic miros de arătură! Corbii zboară spre răsărit iar în spatele lor soarele s-a lăsat foarte jos. Arături grele și umede, păduri, multă lume pe jos. Unul cîine ciobănesc aburii îi înconjoară botul. Alling, cinci kilometri. Pentru prima dată mi-e frică de mașini. Pe arătură au fost arse reviste ilustrate. Zgomote, sunete de parcă ar bate clopoțele din turnuri. Ceața se lasă mai jos, vapori de apă. M-am blocat între arături. (...)

Cît de mult ne-am transformat în mașinile în care stăm, se poate vedea după fețe. Trupa se odihnește pe piciorul stîng în frunzișul putrezit. Mă obsedează porumbarul, vreau să spun: cuvîntul porumbar (Schlehndorn). În locul acestuia se află încă o jantă de bicicletă, fără cauciuc, piclată cu întîmtoare roșii. În curbă, după urme vîd că au derapat mașini. O cabană forestieră trece pe lingă mine, mare cît o cazarmă. E și un cîine acolo, un monstru, cît un vișel. Știu într-o clipă că ăsta mă atacă, dar din fericire ușa este deschisă brusc, iar vișelul intră fără zgomot. Pietrișul îmi pătrunde în priviri, apoi sub tălpi, înaintea mea solul se mișcă. Minore în minifuste

se pregătesc să se urce cu alți minori pe motorele. Las o familie să treacă pe lângă mine, fiica se numește Esther. Un lan de porumb, nerecoltat și cenușiu în iarnă, geme, și totuși nu-i vînt. E un cîmp care se cheamă moarte! Am găsit o foaie albă velină pe jos, îmbibată de apă, și am ridicat-o dorind să pot citi ceva pe fața ei, lipită de ogorul umed. Da, s-ar fi putut să fie ceva scris. Acum cînd descopăr că nu-i nimic, jur că sînt dezamăgit. (...)

M-am speriat cînd înaintea de Alling am pătruns într-o capelă, pentru a găsi un posibil culcuș, dar înăuntru era o femeie care se ruga și un ciine Saint Bernard. Cei doi chiparoși din fața au îngăduiul fricii mele să treacă prin picioare într-un hău fără fund. În Alling nici o crîsmă nu-i deschisă, am scormonit prin cimitirul întunecat, pe terenul de fotbal, apoi pe lângă o construcție nouă cu geamurile lipite cu material plastic. Cineva mă observă. Dincolo de Alling o mocirlă, bănuiesc că sînt colibe din turbă. Dintr-un tufiș se stîrnesc mierlele, un stol mare, speriat, care se pierde în beznă din fața mea. Curiozitatea mă aduce pe drumul bun, o casă de vacanță cu grădină zăvoartă și poduri peste baltă; totul este închis. Mă descurc în stilul direct, învîșat de la Joschi. Întîi sparg un oblon, apoi un geam se face îndărî și sînt înăuntru. În interior, o băncuță pe colț, luminări groase: sînt decorative, dar ard; pat nu există, doar un covor moale, două perne, o sticlă încă plină cu bere. O pecele roșie de ceară în colț. O fașă de masă cu un model modernist de la începutul anilor '50. Pe masă un rebus, rezolvat cu chiu cu vai pe ici pe colo, dar mîzgălele de pe margine trădează că s-a ajuns la limita cunoștințelor. Rezolvate sînt cuvintele acoperămint — pălărie. Vin spumant? — șampanie. Transmițător la distanță? — telefon. (...)

Luni, 25.11.

(...) Aproape de Klosterlechfeld: Lechul, după cum vîd, n-ar fi fost o problemă, chiar fără poduri. Împrejurimile îmi aduc aminte de Canada. Cazărmi, soldați în cazemate din tablă ondulată, buncăre din cel de-al doilea război mondial. Un fazan se ridică la numai un metru în fața mea. Dintr-un butoi de tablă se fîșeări. O stație de autobuz părăsită pe care copiii au pictat-o cu cretă colorată. Vinul bate într-un perete din plastic ondulat. E lipit aici un avis care spune că mîine se întrerupe curentul, dar la o sută de metri în jur nu se găsește nici o instalație electrică. Ploaie. Tractoare. Automobilele au încă farurile aprinse.

Furtună dezlănțuită și ploaie torențială de la Lech pînă la Schwabmünchen. Asta e tot ce am putut înregistra. La mezeluri am stat nesfîrșit de mult și am premeditat crime. Personalul crîșmei a înțeles totul dintr-o privire, ceea ce m-a potolît și acum mi-e bine. Afară un autoradar și poliția, am să fac mai tirziu un ocol mare în jurul lor. La schimbarea bancnotei mele mari la bancă, am avut sentimentul că în fiecare clipă casiera va declanșa alarma și știu, sînt sigur, că ar fi zbughit-o imediat. Toată dimineața am avut o poftă teribilă de lapte. De aici înainte nu mai am hărță. Ceea ce-mi lipsește: o mică lanternă de buzunar și un leucoplast.

Cînd am privit pe fereastră, am văzut pe acoperișul din fașă un corb care stătea nemișcat în ploaie cu capul între umeri. Mult mai tirziu se afla tot acolo, imobil și tremurînd de frig. M-a pătruns un sentiment frășesc și singurătatea mi-a învadat pieptul. (...)

Cu puțin înainte de Michenhausen (Münster?) am cotit din nou către vest, luîndu-mă după simțul meu lăuntric. Bășicile de pe degetele picioarelor îmi fac neccazuri, nu bănuțam că mersul poate fi atît de dureros. Pe un stilp telegrafic, un monteurgășat în curele stă nemișcat și fumează pipa privîndu-mă cu nepăsare, încredinșîndu-și toată greutatea corpului curelei întinse. În clipa în care m-am lîrlit prin fașă lui a încetat să mai fumeze și m-a urmărit mult cu privirea. Deodată m-am

oprit ca trăznit, m-am întors pe călcie și am privit înapoi. Răsărise deodată o peșteră în stînca din spatele lui, iar peștera cu gura larg deschisă urla în jos spre mare. Toate riurile unite își găsesc sfîrșitul în mare, iar grotescul s-a înghesuit pe malul mării, ea fiind omniprezentă în această lume. Deasupra mea, în aer, se iscă un șuier și un vaiet straniu, sînt planoarele care se rotesc deasupra povirnișurilor. Mai încolo, către soare-răsare, de unde se aude bubuitul de artilerie, se profilează pe virful unui munte un radar. Enigmatic și mereu tăcut, ca o mare ureche ascultătoare, el emite însă și sunete, pe care nu le poate auzi nimeni, pînă în străfundurile universului. Nimeni nu știe cine a înălțat radarul, cine îl minuieste, cui i se adresează. Să aibă instalatorul de pe stilp vreo legătură cu asta? Ce se holbează așa în urma mea?! Adeseori radarul se scufundă în nori, care apoi se deschid, soarele apune, în timp ce eu stau pe loc, zilele trec și radarul privește la nesfîrșit fix, nemișcat, spre cele mai îndepărtate margini ale universului. Deasupra pădurii, lângă Sachrang, un avion a parașutat în ultimele zile ale războiului un aparat metalic, marcat cu un steag ce depășea virfurile copacilor. Noi copiii eram siguri că steagul se deplasa din copac în copac iar aparatul misterios o lua mereu înainte. Noaptea, tirziu, bărbații au plecat și cînd s-au întors în zori n-au vrut să dea nici o lămurire despre ceea ce au găsit.

Peisaj frumos, cu dealuri, multă pădure, totul liniștit. Un uliu fîpă. Pe trifla din spatele meu este un înscris. Din zori și pînă în noapte, toate pot fi lesne schimbate; alita vreme cîl voi mai fi pe acest pămînt, cu spaîma morții voi trăi.

Pe singele vărsat al Vestitorului: dă-mi Doamne un sfîrșit împăcat! Timpul se-ndreaptă către veșnicie. (...)

Luni 2.12.

..... Merg prin Prechtal, drumul urcă abrupt, nu prea sînt mașini, totul este învîluit în ceață și o umezeală permanentă stăruie în aer. Urc tot mai sus. Ferigă maronie, îndoită; slă lipită de pămînt. Pădure înaltă și gropi adînci, cufundate în negură. Norii și ceața trec peste capul meu. Apa din zăpadă se prelinge peste tot, pe creastă merg numai printre nori, de pe pietre picură apa. Ochiul este mereu atras de lucrurile aruncate, de culți goale, și altele. Picioarele se simt mai bine. Elzach, trebuie să telefonez; să mă întorc oare?

Lîngă o fîntînă am mincat o chiflă și m-am tot întrebat dacă trebuie să mă întorc. Sînt urmărit cu privirea de o femeie și o fetiță de după o perdea, o colivie de papagal servind drept camuflaj suplimentar. M-am holbat atît de nedumerit la ele, încît s-au retras. Nu mă întorc, continui. Brederbaecht, o văiuță pitorească, ușor în pantă, pășuni, cioturi de sălcii, case frumoase demne de Pădurea Neagră; mai sus de Oberprochtal descopăr o frumoasă moară, intactă, cu roată, ca în abecedarul din clasa întâi. O bicicletă de damă aproape nouă este aruncată în riu. Faptul m-a obsedat mult timp. O crimă? Un scandal? Bănuiesc că aici s-a petrecut ceva rural-sumbru, dramatic. O bancă vopsită în roșu este pe jumătate acoperită cu apă. O pisică a sărit de sus pe felinarul de deasupra intrării și nu îndrăznește să mai coboare; e prea mult pînă jos. Se clatină cu felinarul în vînt. Furtuna de deunăzi, serie în ziar, a înregistrat pe Feldberg viteze de uragan pînă la 160 km pe oră și pe Schwabische Alp maxime de peste 130 km. (...).

Nimeni, nici un om, tăcere apăsătoare. Dar în mijlocul acestora arde sinistru un foc aprins cu petrol. Pilpile un foc fantomă, e vînt. Jos, în portocaliul cîmpiei, văd perdele de ploaie, iar prevestirea și nădutrea pămîntului fulgeră. Și arde pe bolta cerească. Un tren gonește prin linut și trece prin munți. Roțile sînt incandescente. Un vagon ia foc. Trenul oprește, se încearcă slingerea, dar focul nu mai poate fi oprit. Se hotărăște continuarea drumului, repede, mai departe. Trenul pornește înapoi, drept spre întunecatul univers. În bezna universului ard roțile și dogorește acel vagon.

Au loc prăbușiri inimaginabile de stele, lumi întregi se năruie într-un singur punct. Lumina nu mai poate răzbate aici, pină și cel mai adânc întuneric ar putea fi lumină iar tăcerea, un vuiet. Universul nu mai e populat cu nimic, ci un gol negru, înfricoșător. Sisteme galactice s-au comprimat în antistele. O fericire imensă se răspindește și din această fericire se naște acum un monstru. Cam asta e situația...

Un nor compact de mușteși bondari îmi biziie în jurul capului așa că trebuie să dau din mîini să mă apăr, dar mă urmăresc seloase de singe. Cum voi putea face cum-părăturile? Voi fi izgonit din magazin cu tot norul de biziiloare de pe capul meu. Un fulger brăzdează sub mine cerul negru-portocaliu, trăznindu-l chiar pe Frenzel de la moară. Singurul său prieten era Sepp-furluna. Frenzel de la moară și-a petrecut ani de zile în podul casei, într-o casă de scinduri, pentru că nevasta lui Frenzel trăia jos în casă cu Sepp-furlună. L-au închis între scinduri și el nu s-a împotrivit pentru că i s-a adus supă și mîncare.

Singurătatea e bună? Da, e bună? Numai că există și anticipări dramatice. Excrescențe scirboase, însă, se string din nou la mîatul mării!

Joi 12.12.

Am sunat la Pierre-Henri Deleau și l-am trezit brusc din somn, el este acum singurul care știe că vin pe jos. Nangis, drum absolut drept, se merge plăcut, pentru că pot păși pe lingă șosea. Frig, începe și un viscol ușor, apoi ploaie. E teribil de rece, la liziera zăpezii dau de-un control al jandarmeriei, care a devenit foarte incomodă. Ogoare recoltate, grămezi de ruine din sfeclă de zahăr. Prin Provins am hoinărit de dimineață, vreo zece kilometri în total; crește în mine voința de a termina totul, socotind că din Provins sînt cu certitudine 80 de kilometri pînă la Paris, la care se mai adaugă și bucata de drum pe care am dăltut-o, deci nouăzeci de kilometri buni. Nu mă voi opri din mers pînă nu voi ajunge. Noaptea asta încă și apoi prima jumătate a zilei. Fața îmi arde de frig. Azi noapte am dormit ceva mai bine, chiar dacă, ca întotdeauna în ultimele zile, m-am sculat la trei și jumătate dimineața, pornind-o la drum. Întîi mers prin întuneric în orașul de sus (Provins) și mi-am imaginat cît de trist trebuie să fi fost acum o mie de ani, privind clădirile din jur. Un autobuz aproape gol mă depășește, iar șoferul deschide din mers ușile pneumatice pentru a arunca afară chiștocul de țigară încă aprins. Ambele uși s-au deschis, și cea din față și cea din spate. Șoferul face asta din obișnuință, nu are călători aproape niciodată, iar autobuzul este mai totdeauna gol. Într-o bună zi, un elev cu ghiozdan, rezemat de o ușă din spate, a căzut din autobuz. A fost găsit după cîteva ore, pentru că singurii doi pasageri din față ai autobuzului n-au observat nimic. Dar totul era tardiv, deoarece copilul a murit în aceeași noapte. La proces, șoferul nu a avut argumente în apărarea sa. Cum așa? a continuat el să întrebe zile de-a rîndul. Holărîrea, de altfel, încă nu e luată. Din cauza frigului minilne mele sînt roșii ca racul. Și totuși merg înainte.

Vineri 13.12

Am străbătut toată noaptea împrejurimile din marginea Parisului. Era ziua, atunci cînd bunicul meu a refuzat să se scoale din jîlful așezat afară, în fața ușii. Fundatul avea o gospodărie jărdănească; mai era, între două prăjini descompuse, o sîrmă pentru rufe cu cîrligele prinse. Răzuștele lipăiau într-o adîncitură plină cu noroi, în care se adunase puțină apă. La o oarecare distanță o șură și o căsuță, în stilul celor care se construiesc pentru funcționarii pensionași de la căile ferate. Pe linia ferată trecea un singur tren pe zi. Bunicul meu stătea în jîlful de piele, înfășurat pînă sus într-o pătură. A refuzat, fără nici o explicație, să părăsească de acum încolo fotoliul. Și pentru că vremea era bună a fost lăsat în pace; mai tirziu, s-a construit în jurul lui un fel de chioșc provizoriu, al cărui pereți erau astfel făcuți încît puteau

fi ușor montați sau demontați, în funcție de vreme. Acoperișul era dublat cu carton asfaltat. Prima clădire din spatele bunicului, după gospodăria țărănească, era crișma. Lista de bucate cuprindea de toate, dar chelnerița spunea mereu că azi n-avem una, n-avem alta, abia s-au terminal, și preparatele de porc nici altă, măcelarul dind mărșă foarte proastă. Răminea numai pește, de diferite soiuri, lucrurile desfășurându-se astfel zilnic, de cind există localul. Mesele sînt despărțite de acvarii, în care există crapi, păstrăvi și chiar cițiva pești exotici, printre care și un țipar electric care produce șocuri puternice de curent. Acești pești nu sînt luați niciodată și nici transformăți în mincare; de unde scoale bucătăria peștei rămîne deci propria ei enigmă. Cind mi-e foame, mi-e foame rău, scrie pe fiecare dintre acvarii, și dacă se aruncă pesmeți în apă, peștii se luptă pentru ei. Bunicul a spus odăla că are senzația că toate vertebrele i s-ar fi rupt și numai datorită spezei jilfului se mai țin încă. Dacă s-ar scula, i s-ar dezmembra ca o grămadă de pietre.

Unsprezece ani a zăcut bunicul în jilf, apoi s-a sculat, a intrat în crișma din spatele chioșcului și a comandat de mincare; a mîncat pește și cind a vrut să plătească s-a descoperit că banii din buzunarul lui nu mai erau valabili, banenotele se schimbaseră cu ani în urmă. Bunicul o vizită apoi pe bătrîna sa soră; se întinse acolo într-un pat și refuză să-l părăsească; bunica pur și simplu nu înțelegea nimic, cu alit mai puțin propria sa soră. Zilnic venea bunica și încerca să-l convingă pe bunicul să se scoale, dar acesta n-a vrut să audă nimic. După trei sferturi de an, bunica mai venea numai o dată pe săptămînă, în loc să mai vină zilnic și situația a rămas neschimbată în următorii patruzeci și doi. La nunta de aur a venit de două ori pe săptămînă, două zile succesiv, ziua nunții pica cu o zi înaintea zilei obișnuite de vizită. Drumul era destul de lung, bunica lua întotdeauna tramvaiul. După mulți ani s-a desființat însă tramvaiul, șinele au fost smulse din pămînt, și s-a înființat o linie de autobuze. La fiecare vizită, bunica căra cizmele bunicului, i le arăta și încerca să-l convingă să le încalze și să se scoale. Bunica a căzut din autobuz împinsă de pasagerii care se îngrămădeau, a pierdut punga de plastic cu cizmele și înainte să fi putut să o ridice, autobuzul călcase punga. Ce să facă? Înainte de a-l vizita pe bunicul a cumpărat o nouă pereche de cizme. Cind bunicul a văzut cizmele noi, a devenit curios, dacă-l vor stringe. Și-a încălțat cizmele, s-a sculat și a plecat împreună cu bunica, Pește doi ani și jumătate, bunicul muri după o seară de popice în care cițligase totul. A murit de bucurie, deoarece pentru inima lui plădndă, ea a fost prea mare. (...)

Dimineața ajunsesem în suburbiile Parisului, dar plnă pe Champs Elysées mai era cale de o jumătate de zi; am mers pînă acolo pe picioarele care erau nesfirșit de obosite, în stare de inconștiență. Un bărbat dorea să treacă printr-o pădure și n-a mai apărut niciodată. Un bărbat, pe o plajă largă, se plimba singur cu ciinele său mare. A făcut un infarct și pentru că lesa era prinsă de inchetetura sa, a trebuit să înainteze, dar ciinele voia să fugă și era foarte nervos. Un bărbat avea o rață vie în traisla de cumpărături. Un cerșetor orb cînta la acordeon, picioarele lui erau acoperite de la genunchi în jos cu o pătură în dungii. Femeia de alături ținea o farsurie de aluminiu, pentru bani. Lîngă ea se afla, de asemenea, o traislă de cumpărături din care ieșea capul unui ciine bolnav. Un ciine bolnav aduce mai mulți bani. Adeseori imi pleca și mie privirea printr-o fereastră spre marea plajă de nisip. Erau valuri puternice, inspu-male și numai vapori de apă în zorii zilei. Gias spune că vede pînă la sfîrșitul lumii.

Mai mulți chelneri au început urmărirea unui ciine care fugise dintr-o cafenea. Un ureuș ușor devenise prea abrupt pentru un om bătrîn care își împingea bicicleta, mergînd din greu, schiopătînd și gîfîind.

Se aude muzică de harpă peruandă cu o cîntăreață. Cloșcă exaltată, suflet obez...

În românește de GHEORGHE PASCU

JEAN-MARIE STRAUB

CONFRUNTAREA CU ISTORIA

Am ajuns să fac film, căzînd într-o capcană. Pe neașteptate, a apărut proiectul „Chronik der Anna Magdalena Bach”. Pe atunci îl cunoșteam puțin pe Bresson. Cunoșteam filmele pe care le făcuse, și atunci m-am gîndit că acesta s-ar putea să fie un material pentru Bresson. El m-a ascultat dar apoi a spus imediat: bine, dar acesta este proiectul dv. ! Dacă aș fi ajuns la un altul, mai dornic de un material de film și care n-ar fi fost Bresson, acela ar fi spus imediat: Tinere, foarte interesant, o să mă mai gîndesc. Și cine știe dacă n-ar fi făcut el însuși din asta un film...

N-am creat eu insumi un subiect, pentru că nu mă simt suficient de lare, iar pe de altă parte nu cred că este realist să cer de la oameni să piardă o oră și jumătate într-un cinematograf, preocupați fiind de un singur lucru, să spunem de un film pe care l-am făcut eu. Cred că zace mai mult în el, decît micile gînduri pe care le-am putea avea. Vreau să arăt ceva preformat, din trecut, ce ne-a implicat și să-l ofer oamenilor ca să se confrunte cu el — la fel cum am făcut-o și noi la rîndul nostru cînd am turnat filmul. Căci atunci cînd ne întîlnim cu un astfel de subiect pierdem orice discernămint în această privință. Abia la sfîrșit, cînd filmul e montat, reușim „diger” corect, de exemplu, textele lui Brecht. Atunci comunicăm rezultatul. Și atunci cred că este important pentru memoria colectivă să punem în discuție lucruri care tratează istoria și privesc trecutul care este deja format. Ca să nu se piardă.

Și aceasta am exprimat-o nu tocmai conștient, în felul nostru, cînd spuneam: Othon se adresează francezilor, dar este împotriva burgheziei. Pentru cei care-l cunosc pe Corneille, aceasta este ca o dezmoștenire verbală. Îl putem privi pe Othon și ca pe o scrisoare din afară, să spunem către Pompidou, către putere...

Locurile trebuie alese nu numai pentru imagine, ci și pentru sunet. Nu ca în cazul iubitorilor frați Taviani, ale căror ultime două lucrări le disprețuiesc, într-adevăr, pentru că este rușinos și iresponsabil ce au realizat aceștia doi, din punct de vedere politic și estetic. Ei spun: „Nu ne putem permite să filmăm în Italia cu sunet original, căci pretutindeni e zgomot”. Asta este numai din comoditate. Dacă un motiv este frumos, se încorporează și devin prea comози să caule un loc unde s-ar putea filma și cu sunet. Pentru Moses und Aron am vrut cit mai puțin sunete auxiliare, n-aș fi putut să filmez dacă mi s-ar fi spus „asta nu merge, pentru că e prea mult zgomot.” Zgomotul a fost la fel de important ca și locul...

Istoria cu evreii în Germania, astăzi am preocupat. Întotdeauna, chiar de pe cînd eram copil, aici la Metz și apoi ca student. Prima mea furie politică a fost cînd cu reînarmarea și tot ce era legal de aceasta în Germania: toate rînduiele se sfîrșiseră, trădarea și interzicerea partidului comunist, apoi, sau invers, partidul comunist a fost interzis tocmai pentru că protestase împotriva reînarmării. Germania era singura fără care avea posibilitatea să se elibereze de asta, posibilitatea ei s-a pierdut apoi. O problemă care mă frămîntă mereu, pentru că am simțit și în familia mea urme de antisemitism. Apoi, în timpul ocupării germane a Metz-ului: problema evreilor. Aveam de exemplu în Nicht versöhnt (Neîmpăcați) o scenă. Aici pornește la un moment dat o reflecție: „Ești evreu?” „Nu” Asta nu este o reflecție, asta este doar întrebarea. Și apoi, prin Schönberg, se dezvoltă în direcția Einleitung ca și în direcția Moses und Aron. Proiectul următor de film este cel de-al treilea aspect al problemei. Acesta va fi un film în contextul italian.

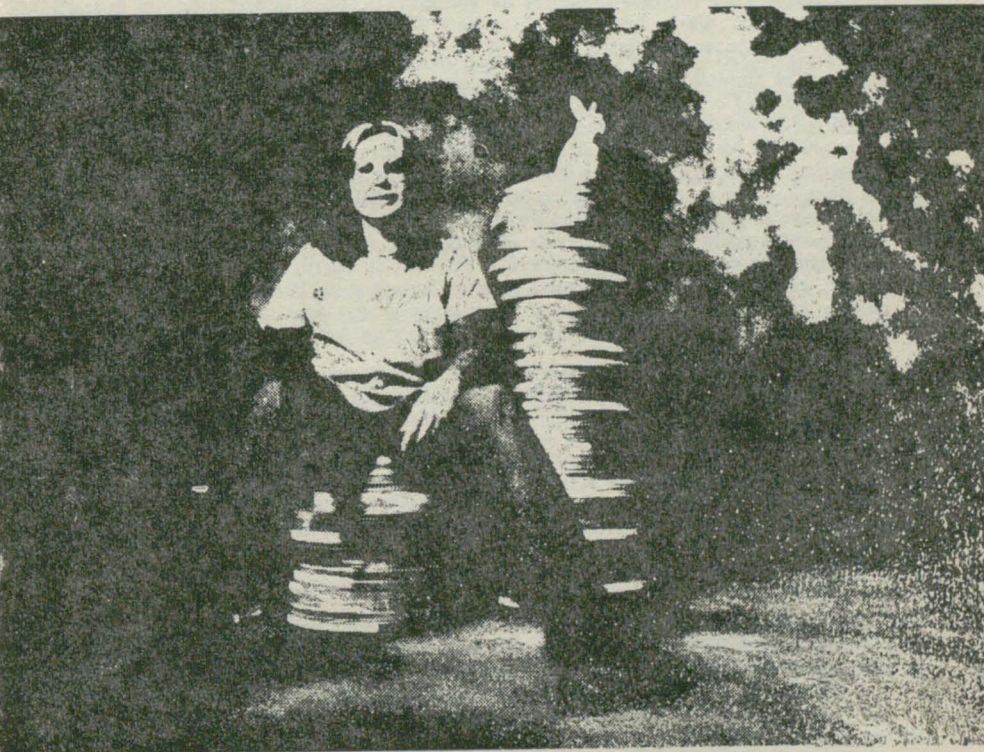
În românește de KRISTINE LAZĂR

ÎN EXCLUSIVITATE:

Secolul 20

CU REGIZOAREA

JUTTA BRÜCKNER



O convorbire
despre
filmul feminin german
de IOANA CRĂCIUN

DESPRE FILMUL FEMININ GERMAN

IOANA CRĂCIUN: Stimată doamnă Brückner, constituiți, după părerea mea, un element „exotic“ în peisajul cinematografiei vest-germane contemporane, peisaj dominat de prezența (sau de amintirea) unor profesioniști de excepție, precum Schlöndorff, Herzog sau Fassbinder, și în care dumneavoastră — doctor în științe politice, dar o simplă amatoare și o autodidactă într-ale științelor cinematografiei —, v-ați integrat cu mare succes, depășind într-un mod aproape neverosimil handicapul lipsei unei minime pregătiri de specialitate. Cum a fost posibilă această performanță? ... Văd că zîmbiți... De ce?

JUTTA BRÜCKNER: Pentru că numai un interlocutor de sex masculin își poate închipui că handicapul cel mai serios pe care l-am avut de înfruntat în cariera mea cinematografică a fost lipsa unei pregătiri minime de specialitate, handicap ce ține, în ultimă instanță, de cuantumul mai mare sau mai mic de hazard ce determină meandrele oricărei biografii individuale. Nu, adevăratul handicap a fost unul de ordin supra-individual, un handicap cu rădăcini istorice, sociale și politice, handicapul cel mare a fost și continuă să fie faptul că sînt femeie. Și aceasta înseamnă că înainte de a începe să fac film a trebuit să învăț, de fapt să reinvăț să privesc în jurul meu, nu cu ochiul pasiv al femeii dresate să se miște și să perceapă spațiul din ce în ce mai îngust pe care societatea burgheză a binevoit, în cursul evoluției ei, să-l acorde femeii, ci cu ochiul activ al femeii care se bucură de o libertate de mișcare egală cu cea a bărbatului și care nu mai poate accepta să i se dicteze teritoriile în care îi este permis sau interzis să acționeze, deci să se manifeste, să se exprime.

I. C.: Deduc din ceea ce-mi spuneți că a te naște femeie echivalează pentru dumneavoastră cu a suferi de o maladie oculară congenitală ... Mai exact, de o miopie care te împiedică să vezi dincolo de clasicele teritorii de acțiune, deci, de manifestare feminină, pe care le reprezintă bucătăria, soțul, copiii ...

JUTTA BRÜCKNER: Așa e. Cuvîntul *MIOPIE* mi se pare simptomatic pentru condiția femeii. Știați că în secolul al XVII-lea, italiencele aveau obiceiul de a-și pune în ochi picături de beladonă, care le măreau pupilele, dar le lăsau practic oarbe?

I. C.: Și care era rostul acestei auto-mutilări?

JUTTA BRÜCKNER: Să fie frumoase, care altul?! Percepeau realitatea într-o manieră foarte vagă, în schimb, ofereau bărbatului priveliștea unui ochi languros, deci priveliștea dorită, așteptată. Ce spații mai putea cuceri un astfel de ochi, complet pasiv, dacă nu sclerozat? Să nu uităm faptul că, de-a lungul secolelor, vîzul a dominat și a absorbit încet-încet toate celelalte simțuri, devenind un mod privilegiat de a poseda lucrurile și persoanele. El a luat locul violenței brute, fizice, care s-a refuzat și s-a disimulat. Ochiul — prin excelență organ de apărare — a devenit un instrument rafinat de exercitare, evident, simbolică, a forței masculine. Neavînd — socialmente vorbind — nici capacitatea, nici permisiunea de a se mișca liber, femeile, spre deosebire de bărbați, n-au putut cuceri spații nici în mod efectiv și nici simbolic. Aceasta implică faptul că femeile nu au avut nici posibilitatea de a se servi în mod liber de ochiul lor, ceea ce a atras după sine o reducere progresivă a cîmpului percepțiilor lor. Rezultatele acestui proces istoric sînt multiple: unul dintre

* Convorbirea a avut loc în 1983, la București

ele ar fi ceea ce psihologia socială numește dependența femeii de cîmpul ei de ocîi-
une; într-adevăr, nu spun nici o noutate, afirmînd că femeia e mai dependentă
din punct de vedere social și emoțional, mai puțin autonomă decît bărbatul, mai puter-
nic pîlată pe normele, pe convențiile de funcționare ale vieții sociale. Un alt rezul-
tat, după părerea mea, absolut extraordinar, al aceleiași proces istoric este apariția și
perfecționarea unui mecanism absolut fantastic, repel, de compensare a acestei „miopii”,
dacă nu chiar „orbiri”; cum istoria occidentală — istorie săvîrită de bărbați, evident —
reprezintă reducția cîmpului de senzații la vîz, și cum femeile au fost excluse din
acest proces, rezultă că celelalte simțuri au fost nevoite să preia, în cazul femeilor,
și funcția îndeplinită în mod normal de organul defensiv care este ochiul. Așa se
explică faptul că în ciuda izolării lor și a excluderii lor din viața, în primul rînd
politică, a comunității, femeile și-au conservat sensibilitatea primară, naturală, o
sensibilitate a cărei complexitate e dată de faptul că ea nu e centrată exclusiv pe
vîz. Și iată-mă revenind la handicapul cel mare de care vă vorbeam la început, la
handicapul de a fi femeie, deci de a fi „mioapă”, handicap cu mult mai greu de
învins decît lipsa unei minime pregătiri de specialitate.

I.C.: Ați calificat această „miopie” a sensibilității feminine drept rezultatul unui
proces istoric. Care va fi soarta ei, în condițiile unei integrări sociale totale a femeii?
Va dispărea oare?

JUTTA BRÜCKNER: *Eu, una, așa sper ...*

I.C.: Odată vindecat de „miopie”, ochiul feminin se va masculiniza?

JUTTA BRÜCKNER: *Nu, se va umaniza. Altfel. Își va recîștiga identitatea mutilată,
dacă nu chiar distrusă în decursul istoriei.*

I.C.: Este oare filmul, ca artă de a privi, terenul cel mai propice de manifestare a
sensibilității feminine, pe care dumneavoastră ați calificat-o drept una necentrată
pe vîz?

JUTTA BRÜCKNER: *E foarte subiectiv ceea ce vă spun acum, dar pentru mine,
ca individ, filmul nu constituie alt un teren de manifestare, cît o unealtă de care
mă slujesc pentru a-mi reconstrui identitatea, pentru a mă autodescoperi, pentru a-mi
reinvăța propria limbă — uitată de-a lungul secolelor —, dar, mai ales, pentru a mă
re-crea pe mine însămi. Și dacă n-aș avea posibilitatea să mă slujesc de această
unealtă care este filmul aș fi, spiritual vorbind, moartă. Cinematografia este viața
mea, în sensul cel mai concret al cuvîntului, cinematografia este instrumentul cu
care îmi re-creez propria persoană, nu pentru c-aș suferi de narcisism, căci în acest
caz aș fi consultat de mult un psihiatru, ci dintr-o necesitate profundă și dintr-o do-
rință cîl se poate de firească și de legitimă de a fi. Filmul este pentru mine un proces
continuu de eliberare.*

I.C.: Nu mi-ați răspuns totuși la întrebare: cum pot face femeile film, atîta vreme
cît „miopia” lor persistă? Ce poate vedea, ce poate spune un ochi care s-a atrofiat
în decursul istoriei și care a început relativ de curînd să-și reia încet-încet funcțiile?

JUTTA BRÜCKNER: *Întrebarea dumneavoastră e provocatoare ... De partea cui
sînteți?*

I.C.: Încerc să mă mențin pe poziții neutre, deși judecățile dumneavoastră sînt
seducătoare ...

JUTTA BRÜCKNER: *Un ochi atrofiat, un ochi care învață din nou să vadă poate
lua și trebuie să ia drept punct de plecare al umanizării sale priveliștea propriei sale*

scleroze, cu alte cuvinte, fiind vorba despre femei, privilegiul pierderii de către ele a percepției vizuale. Cinematografia femeilor este și trebuie să fie — cel puțin în acest stadiu al dezvoltării ei —, profund analitică; ochiul femeii-regizor de cinema nu se poate mulțumi să privească doar în jur, el trebuie să se îndrepte totodată asupra lui însuși; să perceapă actul percepției, să contemple actul contemplării, așa încât să le permită spectatoarelor să-și retrăiască traumatismele în solitudinea colectivă a sălii de cinema, să le ajute să-și înțeleagă „mîtiile”, să le ofere soluții efective de salvare.

I.C.: Înțeleg că filmul feminist este în primul rînd o armă ideologică și politică, așa cum teatrul reprezenta pentru Brecht un instrument de cunoaștere socială.

JUTTA BRÜCKNER: Pentru noi, „brechtianismul cinematografic” nu este însă o opțiune estetică, ci o necesitate vitală. Este soluția colectivă ce permite exorcizarea într-un cadru social a o serie de contradicții de mai mare sau mai mică amplitudine, ce caracterizează condiția femeii.

I.C.: Ce relație există între mișcarea feministă de masă și cinematografia de orientare feministă?

JUTTA BRÜCKNER: În orice caz, nu una univocă; e drept că mișcarea feministă e principala furnizoare de regi-zoare feministe, dar există un număr important de femei-regizor care nu vin din această mișcare, și așa aminti aici numele Margarethei von Trotta. Pe de altă parte, continuînd nominalizarea, așa aminti și numele lui Helke Sanders, binecunoscuta regi-zoare și editoare a revistei „Frauen und Film” (Femeile și filmul”, n.n., I.C.), prima și singura revistă de critică de film feminist care apare regulat în Europa, pentru că Helke Sanders este una din principalele animatoare ale mișcării feministe din Germania Federală. Personal, raporturile mele cu această mișcare sînt de natură pur teoretică; sînt la curent cu tot ceea ce se scrie în legătură cu mișcarea feministă, dar nu fac parte din nici un grup și nici n-am făcut vreodată. Evident că problemele și preocupările mișcării mă implică personal și-mi dau posibilitatea să-mi înțeleg mai bine propriile mele probleme. E foarte important să realizezi faptul că problemele tale sînt totodată problemele unei întregi categorii sociale; mi-am spus, nu o dată: sînt o neadaptată, am eșuat pe toate planurile, nu sînt bună de nimic, pot să mă sinucid, etc. Dar am avut șansa să descopăr că acesta era un fenomen general, și asta mi-a dat putere și curaj să povestesc o biografie privată ca pe un fapt social, ca pe un fapt general.

I.C.: Ați accentuat componenta politică a programului filmului feminist, statutul de armă ideologică al acestuia; dar pe lărm estetic ce-și propune filmul feminist?

JUTTA BRÜCKNER: Filmul feminist își menține și în plan estetic statutul de armă de luptă; filmul feminist a declarat război clișeeilor feminiliști, prezente în cinematografia tradițională, deci în cinematografia bărbaților, feminitate redusă la două tipuri sau, mai bine zis, stereotipuri, antagonice: imaculata — femeia fatală; soția — iubita; mama — prostituata; buna camaradă — monstrul sacru ...

I.C.: Dar masculinitatea nu-și are și ea clișeele ei cinematografice? Șeriful, de pildă ... Sau gangsterul, cowboy-ul ...

JUTTA BRÜCKNER: Categorie! Numai că stereotipurile feminine sînt definite în termeni sexuali, în vreme ce stereotipurile masculine sînt definite în termeni profesionali. Diferența e simptomeatică pentru condiția femeii.

I.C.: Mă înșel oare spunînd că un personaj stereotip nu poate exista în afara unui conflict stereotip?

JUTTA BRÜCKNER: Conflicttele—stereotip infeslează într-adevăr cinematografia

bărbaților și corespund din ce în ce mai puțin stării de fapt reale a femeii moderne, ale cărei probleme nu sînt doar de natură afectivă, cum își închipuie bărbații, care par a uita că femeia are la rîndu-i o viață intelectuală și profesională. Fals în cinematografia bărbaților mi se pare faptul că femeia e definită nu ca ființă autonomă, ci exclusiv prin prisma relațiilor ei cu bărbatul; felul ei suprem e căsătoria, fericirea ei supremă e să aducă pe lume copii. Nu neg faptul că maternitatea și căsătoria sînt componente importante ale vieții femeii, neg însă cu vehemență ideea absurdă că viața femeii — așa cum se oglindește ea în film —, poate fi redusă la aceste două aspecte.

I.C.: În ce măsură au reușit femeile regizor să se elibereze de aceste clișee cinematografice ale feminității și să creeze imagini noi ale femeii și ale poziției ei în societate?

JUTTA BRÜCKNER: Nu e ușor de răspuns, atîta vreme cît ne lipsește o perspectivă în timp asupra fenomenului; un lucru însă e cert: în filmul feminist femeia nu mai e obiect de contemplare, ci de analiză, nu mai e un element pasiv, ci activ, nu mai e un obiect abulic și manevrat din exterior, ci un subiect autonom și cu autoproulsie; filmul feminist propune imaginea femeii ca ființă concretă, nu ca întrușipare stereotipă a „eternului feminin”, care e tot o invenție a imaginației masculine, și cu care nu ne putem în nici un caz identifica.

I.C.: Îmi imaginam că procesul identificării, ca reacție-stereotip la un conflict-stereotip cu personaje-stereotip, este incompatibilă cu „brechtianismul” programatic al filmului feminist, care își propune să renunțe la spectacol; la fascinație vizuală, în favoarea unei analize reci, lucide.

JUTTA BRÜCKNER: Ați atins o problemă foarte delicată, cu atît mai delicată cu cît mecanismul identificării, caracteristic filmului, corespunde și dorinței de identificare psihologică a femeii. Această înseamnă că dacă femeile vor să facă film, e de dorit ca ele să utilizeze într-o manieră diferită mecanismul identificării, și anume inserîndu-l într-un context care să le permită spectacolelor să analizeze cum funcționează acest mecanism și de ce ele, ca femei, simt, psihologic vorbind, această nevoie. Iată de ce filmele feministe nu pot deveni obiect de cult cinematografic, iată de ce filmele feministe nu sînt filme pentru cinești, ci stadii ale unui proces lent de eliberare a creativității individuale și colective.

I.C.: Întrevedeți vreo șansă de conciliere între cinematografia bărbaților și filmul feminist?

JUTTA BRÜCKNER: Evident că putem studia posibilitățile de cooperare cu bărbații, însă fără a le dicta nici în mod individual, nici în mod colectiv comportamentul, căci aceasta ar însemna să recădem în rolul clasic de mamă ...

I.C.: Care este atitudinea dumneavoastră față de moștenirea culturală, fără prelucrarea căreia nu văd cum ați putea face film?

JUTTA BRÜCKNER: O femeie nu poate avea decît o atitudine ambivalentă față de moștenirea culturală. Personal, refuz să preiau o moștenire impregnată de sexism; prefer să refac pe cont propriu istoria evoluției ei.

I.C.: Nu nutriți cumva ambiții prea mari?

JUTTA BRÜCKNER: Nu numai în biologie, ci și în artă ontogenia repelă filogenia ... Primul meu film, „Tue recht und scheue niemand” („Fă-ți datoria orice s-ar întîmpla”, n.n., I.C.) este efectiv o reconstituire a genezei filmului: pelicula conține fotografii semnate de August Sander și realizate la începutul acestui secol; le-am ales, le-am organizat, adăugîndu-le un comentariu despre viața mamei mele, pe care o con-

Surorile Ensslin „în filigran”: Barbara Sukowa (Marianne) și Jutta Lampe (Juliane) în *Timpul de plumb* (1981)



Surori sau Balanța fericirii (1979): Gudrun Gabriel (Anna), Jutta Lampe (Maria), Jéssica Früh (Miriam)

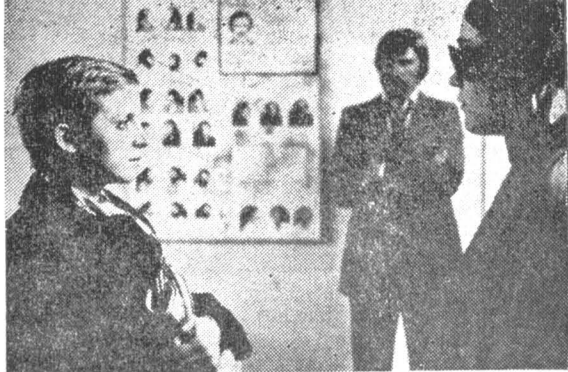


Din „Apelul” cineastelor întrunite la Hamburg, 10 octombrie 1979:

„Să se acorde femeilor care lucrează în cinematografie:

1. 50% din totalul mijloacelor destinate realizării de filme, nevoilor producției și documentării;
2. 50% din totalul locurilor de muncă și în institutele de învățământ;
3. 50% din totalul locurilor în asociațiile profesionale;
4. Stimularea difuzării și vânzării filmelor realizate de femei.”

Tina Engel (Christa) și
Sylvia Treiza (Ingrid)
în *A doua trezire a
Christei Klages* 1978



Tina Engel și Katharina
Thalbach (Lena) în
același film



Regizoarea Heidi Genée
și operatorul Jünger
Jürges în timpul fil-
mărilor la Grete Mindl
(1977)



Spaima mărilor — un
film de Utrike Ottinger



sider o victimă a liparelor tradiționale ale vieții femeii, cărora ea s-a conformat cu prețul unor mari mulțări a personalității ei, cu prețul unor mari compromisuri. Comentariul îl citește chiar mama.

I.C.: De ce fotografii autentice? De ce actori amatori? O realitate atât de brutal transpusă în film nu-și pierde oare realitatea?

JUTTA BRÜCKNER: *E adevărat că realitatea vieții e una și realitatea artei e alta, dar să prezinți o asemenea realitate, cum a fost viața mamei mele, cu actori profesioniști, înseamnă să concepi istoria ca pe un soi de bal mascat și să prezinți structurile sociale într-o lumină fatalistă, ceea ce e profund fals. Personal, prefer documentul autentic ficțiunii, și aceasta întrucât viața are mai multă imaginație decât avem noi. Iată de ce elementul documentar și chiar autobiografic e atât de puternic prezent în toate filmele mele. Iată de ce filmele mele sînt „brutale” — așa mi s-a spus —, iată de ce nu conțin imagini „frumoase”.*

I.C.: Filmele pe care le-ați prezentat aseară, în cadrul întîlnirii de la Casa de cultură a Republicii Federale Germania, de la București, respectiv „Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen” și „Hungerjahre” („O fată complet neglijată” și „Anii de foamete”, n.n., I.C.) sînt realizate într-un spirit fantastic de economie vizuală, care m-a făcut să mă gîndesc la „teatrul sărac” al lui Grotowski.

JUTTA BRÜCKNER: *M-ați bolezat întîi Brecht, acum Grotowski ... Pe mine mă cheamă însă Brückner ...*

I.C.: ... dar cultivați un tip de film „sărac”, fără ca această sărăcie să aibă cauze economice. Un film care nu exploatează gros-planurile, care refuză efectele, un film de o discreție și de o sobrietate cu totul ieșite din comun. Cum de-ați rezistat tentației spectacolului? Cum de rezistați tentației culorii? Cum de nu v-a ispitit pînă acum ideea experimentului formal?

JUTTA BRÜCKNER: *Spectacolul l-am refuzat pentru că nu vreau să-mi dizolv și să-mi amorțesc subiectul receptor; convingerea mea e că filmele pe care le fac își ating pe deplin ținta atunci cînd intră în dialog cu o conștiință lucidă. Ocolesc culoarea, întrucît nu știu — încă! — să gîndesc colorat. Foarte puțini sînt cineaștii care știu s-o face; Tarkowski e un foarte bun exemplu. Majoritatea filmelor așa-zise „în culori” sînt însă pestrițe, nu colorate. Culoarea e un limbaj în sine, pe care trebuie să-l înveți. Cît despre experimentul formal, părerea mea e că înaintea de a inventa noi forme, cineastul are de făcut un demers cu mult mai important, și anume să interogheze însăși noțiunea de formă. Experimentul formal prezintă mereu pericolul de a tulbura conținutul și de a abate conștiința receptoare de la povestea propriu-zisă. Gîd că anumite lucruri, prin simplul fapt că sînt roșite, produc atîta emoție și tensiune, încît procesul emoțional care se desfășoară în spectator este bruia, mai degrabă decât catalizat, prin experimentul formal.*

I.C.: Am observat că în filmele dumneavoastră nu există o sincronizare perfectă între sunet și imagine; cîteodată imaginea precede sunetul, alteori sunetul e cel care precede imaginea ...

JUTTA BRÜCKNER: *Nici nu m-am străduit vreodată să obțin o astfel de sincronizare perfectă; în multe filme se uită că sunetul are o importanță în sine. Cel mai adesea, sunetul este doar cuvîntul rostit simultan cu mișcarea buzelor, ceea ce e foarte puțin; în aceste condiții, ar fi mai bine să se facă filme mute. Dar trebuie ținut seama de faptul că sunetul îndeplinește multe funcții mnemonice, că sunetul poate declanșa un întreg proces rememorat; iată de ce în filmele mele un anumit sunet*

Margarethe von Trotta despre Jutta Lampe:

„Aș vrea să-mi lucrez toate filmele cu Jutta Lampe. Îmi plac și admir, înainte de orice, virtuțile sale interpretative. Ea este, pentru mine, cea mai mare acriță din Republica Federală“.

Jutta Lampe despre Margarethe von Trotta:

„Margarethe are capacitatea de a instaura o bună atmosferă de lucru; ea caută și obține o necesară apropiere între ea și colaboratori, între ea și actori... În ceea ce mă privește, Margarethe mi-a insuflat un spor de încredere în mine însămi (autocontrolul meu nu e prea ilustru!)... ceea ce m-a ajutat foarte mult... Asta se întâmplă rar și de aceea sunt foarte bucuroasă: aș vrea să păstrez intactă o astfel de prietenie“.

Margarethe von Trotta:

„Nu se poate opera o separație între viziunea femeii și politică, după cum și cu atât mai puțin, nu se poate opera o separație între privat și public!“

Margarethe von Trotta, Jutta Lampe, Barbara Sukova



declanșează sau anticipează un anumit tip de imagine, sau de ce o anumită imagine declanșează sau anticipează un anumit sunet.

I.C.: M-a frapat în filmele dumneavoastră o anumită discordanță între realismul brutal al imaginii și lipsa totală de realism a dialogurilor, în ciuda opțiunii dumneavoastră declarate pentru faptul de viață autentic, pentru document. E vorba și aici de o nesincronizare făcută cu bună știință?

JUTTA BRÜCKNER: *Dialogurile pe care le scriu nu au menirea de a comunica, ci de a ascunde ceva. Dialogurile mele, și mai ales dialogurile dintre bărbați și femei, maschează o lipsă acută de comunicare. Din acest punct de vedere, ele sînt cit se poate de realiste, cel puțin pentru mine, deci rimează perfect cu realismul imaginilor. Vă mărturisesc însă că, dintre toate nivelele care compun un film, respectiv nivelul luminii, nivelul sunetului pur și al limbii, nivelul spațial, nivelul temporal și nivelul ritmic, nivelul dialogului mă preocupă cel mai puțin. Filmul e pentru mine un instrument de comunicare preverbală, irațională.*

I.C.: De ce ocoliți atunci în filmele dumneavoastră un teritoriu prin excelență preverbal sau irațional, cum este visul?

JUTTA BRÜCKNER: *Pentru mine, visul este un mijloc de care s-a abuzat. Pentru mine, visele n-au realitatea unei imagini cinematografice.*

I.C.: Să fie realitatea imaginii cinematografice într-atît de precis circumscrisă, și mai ales definitiv circumscrisă? După părerea mea, realitatea artistică are dreptul să se numească astfel, atîta vreme cît se află în continuă expansiune.

JUTTA BRÜCKNER: *Doar forma se află în continuă expansiune, conținutul realității artistice e același, de cînd lumea Or, pe mine experimentul formal nu mă interesează, v-am mai spus.*

I.C.: Dar lucrul cu actori amatori nu este și el o fațetă a experimentului formal?

JUTTA BRÜCKNER: *L-aș califica mai degrabă drept experiment uman, experiment de care eu, ca regizoare, am absolută nevoie, întrucît școala de actorie germană e foarte proastă; proastă, pentru că impune actriței niște tipare psiho-reactive masculine aproape inutilizabile în filmul feminist. Dar pentru că ne apropiem de sfîrșitul discuției noastre, aș vrea să vă pun și eu o întrebare.*

I.C.: Vă rog!

JUTTA BRÜCKNER: *Continuați să vă mențineți pe poziții neutre? ...*

O FORȚĂ MODERNĂ A ISTORIEI



MANUELA GHEORGHIU-CERNAT

ARC PESTE TIMP

FESTIVALUL FILMULUI DIN BERLINUL OCCIDENTAL

De la Nosferatu la Marlene

În toamna lui 1921, într-o elegantă cafenea, de pe Friedrichstrasse, loc de întâlnire predilect al intelectualității și al artiștilor berlinezi, compozitorul Hans Erdmann îl aștepta cu înfrigurare pe regizorul și producătorul Friedrich Wilhelm Murnau care, auzind că acesta și-ar fi exprimat dorința să „compună pentru cinematograf”, îi oferise, printr-o terță persoană, să scrie acompaniamentul orchestral pentru viitorul său film, *Nosferatu*. Tânărul muzician citise pe nerăsuflăte scenariul — adaptare a unui straniu roman, *Dracula*, scris de un oarecare Bram Stoker,

de care, spre rușinea lui, cinstit mărturisită, nu auzise niciodată pînă atunci — dar mai mult decît povestirea în sine, destul de naivă la prima vedere, cu vampirii și cu fantomele ei, îl fascinasă subtilul, adăugat cu litere groase pe manuscris, chiar de mîna lui Murnau: *O simfonie agroazei*. . . Pregătea oare regizorul o replică la controversatul *Dr. Caligari*, manifest al Expresionismului în cinematograf? Oare termenul de *simfonie* era premiza unei viziuni cu totul noi asupra limbajului imaginilor? Peste cîteva clipe Murnau avea să-l lămurească, de bună seamă. Numai că prima întrevvedere a celor doi viitori colaboratori a debutat destul de rău. Era o după-amiază posomorită, cineastul părea prost dispus, conversația se lega anevoie. Vrînd să-și demonstreze preocupările estetice și sperînd cu aceeași ocazie să-și antreneze interlocutorul într-o pledoarie pasionată, Erdmann a rupt tăcerea stînjinitoare cu o întrebare neașteptată: Credeți că filmul poate deveni o operă de artă? (Glauben Sie das der Film ein Kunstwerk sein kann?) ¹Contrar așteptărilor, Murnau a clătinat cu tristețe din cap, murmurînd laconic: nein.

Să fi fost acel NEIN o simplă cochetărie, sau expresia reală a frustrării resimțite de un artist autentic în fața imperfecțiunii unui mijloc de expresie aflat încă în căutarea propriului limbaj, a propriei identități estetice? Cert este că tocmai *Nosferatu* avea să-i infirmе pesimismul. *Nosferatu* avea să fie nu numai o operă de artă ci chiar o capodoperă, una din primele ale cinematografului mondial, de o extraordinară modernitate și suplete a limbajului cinematic, de o rară forță metaforică (Să nu uităm că *Polemkin* și *Goana după aur* urmau să apară abea în 1925). Peste ea timpul n-a putut așterne uitarea, limpezindu-i, dimpotrivă, cu trecerea anilor, subtextul, premonitoriu, cutremurătoarea anticipare a dezastrelor ce aveau să se abată asupra Germaniei și asupra Europei.

S-a spus nu o dată că Expresionismul german, cu universul lui halucinant, bîntuit de fantasmе evoluînd într-o atmosferă de spaimă difuză, de teroare latentă, a însemnat de fapt strigătul izvorît din subconștientul unui popor traumatizat de războiul abia încheiat. Murnau cunoscuse și el prea îndeaproape acel coșmar. Mobilizat din primele ceasuri ale carnagiului, umanistul hiper-rafinat care studiasе la Heidelberg literatura și istoria artelor și se inițiasе pe lîngă Max Reinhardt în magia teatrului, se trezise, asemeni lui Malraux mai tîrziu, pilot de aviație. Silit să-și pună pentru o vreme crezurile între paranteze, avea să participe printre altele la bătălia de la Verdun și să cunoască cu vîrf și îndesat mizeria morală a prizonieratului. Nu întîmplător Murnau a fost acela care, renunțînd la decorurile din pînză pictată, a dat expresionismului cinematografic o dimensiune realistă prin investirea decorurilor *reale* cu sensuri neliniștitoare, prin sublimarea groazei din chiar elementele realității înconjurătoare. Există în *Nosferatu* o imagine cheie, un veritabil leit-motiv vizual, sugerînd fără echivoc pustiirea războiului din neantul căruia se pot întrupe primejdioase fantasmе ale spiritului: imaginea sinistă a acelor fațade arse, a clădirilor de cărămidă netencuită, cu ferestre oarbe, cu hăuri negre căscate în loc de uși. Metonimica imagine a cartierului, devastat parcă de un cataclism, din subteranele căruia se întrupe amenințătoare silueta funestă a lui Nosferatu, era în egală măsură un *remember* și o proiecție în viitor, către acea cutremurătoare imagine a Berlinului ras de bombe, așa cum l-au descoperit la 9 mai 1945 operatorii de front ai trupelor Aliate. Cu tot temeiul scrie Lotte Eisner ¹ că celebra ei carte, *Ecranul demonic*, că „Expresionismul nu vede, ci are viziuni.

¹ Apud Hans Erdmann, *So kam ich zum „Allgemeinen Handbuch der Filmmusik“*, Film-Ton-Kunst, 15 august 1927, Berlin.

S-a mai spus că Expresionismul a anticipat ascensiunea totalitarismului. Monografia dedicată de Siegfried Kracauer acelei epoci a cinematografului german se și intitulează, semnificativ, *De la Caligari la Hitler*. Cu aceea prețioasă capacitate a marilor artiști de a fi — cum altă de subtil îi definește Ezra Pound — „antene ale rasei umane”, un Murnau, un Fritz Lang, un Robert Wiene au intuit cei dinții sensul teribililor vremuri ce aveau să vie. Nu-i mai puțin adevărat că, după 1945, privite prin prisma istoriei recente, filmele lor s-au încărcat de o semantică anume. În *Nosferatu*, infiltrarea inexorabilă, în tirgușorul luminos și liniștit, a emisarilor tenebrei, cortegiul ciocilor pe străduțele în pantă, conspirația nebunului manipulat de forța ocultă a celui pe care îl numește cu adorație „Der Meister”, totul articulează progresiv o parabolă a puterii malefice, a agresiunii asupra individului, a anulării brutale a liberului arbitru. Chiar și pe spectatorul de astăzi nu poate să nu-l înfioare secvența corăbiei fără echipaj care trece din Bosfor în Mediterana avînd la timonă spectrul morții și în cală miriadele ei de soldați, șobolanii purtători ai ciudatei molime.

O simfonie a groazei este într-adevăr *Nosferatu*, o simfonie de care spectatorii post-belici au avut însă parte numai în versiuni mute. Partitura acompaniamentului orchestral compus de Erdmann și interpretată la premiera mondială a filmului (5 martie 1922) de o orchestră dirijată chiar de compozitor, în cadrul fastuos al spectacolului de gală organizat în Sala de Marmoră „Zoologischer Garten”, s-a rătăcit, în timp ce filmul însuși suferea amputări și modificări de montaj, impuse de bunul plăc al distribuitorilor. Jumătate de veac mai târziu, în 1976, istoricul de film Enno Patalas de la Filmmuseum din München se angaja, secondat de Gerhardt Ullmann, să reconstituie versiunea originală, integrală, a lui *Nosferatu*. Pentru banda-imagine au fost confruntate copiile existente în arhivele din R.D. Germană, de la Lausanne, Madrid și desigur Paris, de unde Lotte Eisner, cea mai autorizată voce a istoricilor filmului german, a sprijinit îndeaproape, în cînda vîrstei ei înaintate, migăloasa operație de restituire care a durat nu mai puțin de 8 ani. Au fost totodată virate în albastru toate secvențele de noapte din Munții Carpați, conform indicațiilor existente în scenariul lui Murnau. Pentru partea orchestrală, Berndt Heller, tînărul dirijor al Orchestrei Cinematografiei, din Berlinul Occidental, a restaurat fragmentele manuscrisului partiturii originale păstrate printr-o minune în subsolul unei clădiri berlineze lovite de Branduri. Dar, cum ele nu acopereau decît 40 din cele 90 de minute ale filmului, pentru rest s-a apelat la *Suita Fantastic-Romantică* a aceluiași autor.

Odată încheiată acea complicată chirurgie estetică, *Nosferatu* a fost programat să-și reînceapă a doua viață în seara de 20 februarie 1984, ca moment de vîrf al celei de a 34-a ediții a Festivalului Internațional al Filmului din Berlinul Occidental. Spectacolul „extraordinar” a avut loc în sala modernului cinematograful „Zoo Palast” de lângă Zoologischer Garten, la cîțiva metri de locul unde se năruise sub salve de tun Sala de Marmoră în care, cu 62 de ani în urmă, publicul îi întîmpinase cu salve de aplauze pe Murnau și pe Erdmann. Dacă ar fi trăit, regizorul ar fi avut 96 de ani. Prea grăbitele Parce îi retezaseră însă cariera cu mult în urmă și mult prea devreme, la numai 43 de ani, într-un stupid accident de automobil pe șoseaua Santa Monica — Hollywood.

Și cu Lotte Eisner s-au grăbit Parcele. Invitată de onoare a Festivalului, s-a petrecut din viață cu două luni înaintea deschiderii, fără să bănuie că i se complota o surpriză, fără să știe că noul *Nosferatu* îi fusese dedicat. În seara reluării oficiale, numele ei urma să răsune sub cupola „Zoo-Palast”-ului, în semn de omagiu adus unei existențe dăruite istoriei cinematografului german. Prin voia destinului,

omagiul plănuir de către directorul Festivalului, energicul strateg cultural Moritz de Hadeln, a devenit ultim omagiu.

Proiecția a început cu oarecare întârziere (de altfel, în cele două săptămîni petrecute la Berlin ca membră a Juriului Oficial, aveam să constat că celebra punctualitate germană a rămas mai curînd o legendă). Pentru o dată însă, întârzierea avea temei. Pe prosceuium, în dreapta ecranului, trebuiau instalați cei 20 de membri ai orchestrei lui Berndt Heller. Prezența lor, cu totul insolită într-o sală de cinematograf, accentua senzația că ni se pregătea o coborîre în Tunelul Timpului, napoi spre epoca de aur a Marelui Mut. Nerăbdarea celor peste 1300 de spectatori așezați plîă și pe trepte, pe intervalele dintre rînduri, era evidentă, orchestrații se foiau manipulînd pupitre, instrumente și partituri, singurul calm părea dirijorul. Liniștea lui, oh, cît de aparentă, mi-a evocat prin contrast disperarea lui Richard Strauss în 1926 cînd, solicitat să-și dirijeze propria partitură a operei *Cavalerul Rozelor*, cu ocazia premierei filmului omonim realizat de Robert Wiene, în ciuda tuturor eforturilor, n-a izbutit să-și sincronizeze bagheta cu ritmul diabolic al imaginilor și, înciudat, a trebuit să o cedeze unui specialist al genului.

Așezat în dreapta mea, scriitorul peruvian Mario Vargas Llosa mă tachina à propos de mitul lui Dracula și de originile-i presupus transilvane, provocîndu-mă să-i țin o prelegere fulger despre Vlad Dracul și Vlad Tepeș. Citise romanul lui

Emil Jannings în *Faust*



Bram Stoker dar nu văzuse filmul. De altfel aveam să aflăm că din cei 11 membri ai Juriului nostru, doar istoricul de film italian Fullio Kezich și cu mine cunoșteam deja capodopera lui Murnau. Și m-am gândit, a cîta oară, cu nostalgică recunoștință, la anii studenției și la sala de proiecție a I.A.T.C.-ului, la minunatul curs de Istoria Cinematografiei sorbit cu aviditate și încintare de grupele noastre de viitori filmologi și regizori nu din manuale ci din sutele de cutii de tablă ruginită și turtită, cu marginile țesute de vreme și de prea deseale perindări prin cinematografe și cinemateci, înlăuntrul cărora se ascundea, modest, bogata și neprețuita colecție de capodopere a Arhivei Naționale de Filme din București, pusă nouă atunci la dispoziție cu toată generozitatea, deși multe dintre copii erau unicate...

Luminile „Zoo-Palast”-ului s-au stins în sfîrșit, acordurile orchestrei s-au revărsat tumultuos, viorile au prins să freacă, cortina s-a ridicat în foșnet greu de mătăsurii și pe ecran a apărut un sat carpatin cu cîrciumioare cu cerdac, cu ulițe șerpuite, care cu boi și țărani în port național. Instalată în acel bucolic peisaj ardelenesc, groaza devenea un dat existențial. Cînd în sală s-a reaprins lumina, o fracțiune de secundă publicul a rămas încremenit, copleșit încă de imagini. Apoi a răbufnit tunetul aplauzelor. Mario Vargas Llosa s-a aplecat înspre mine: — Colo-

Udo Seidler și Volkmar Richter, în *Baby*
(1984) de Uwe Friessner



să! De necrezut ce modern poate fi, ce actual. Mă întreb însă dacă nu cumva hermeneutica ne condiționează, dacă nu exegezele ne obligă să privim o realitate în fond neutră prin oceanul unei anumite semantici. Poate că dacă nu am dispune de anumite chei pentru lectura lui, *Nosferatu* ar rămâne doar un genial precursor al genului *horror*.

— Din păcate, i-a replicat, vehement, din stînga mea, Jules Dassin — nu hermeneutica ci ISTORIA a creat aceste chei.

Două seri mai tîrziu, pe ecranul aceleiași „Zoo-Palast“ aveam să regăsim pe neașteptate imaginea obsedantă a lugubrelor clădiri pustiite din *Nosferatu*, aveam să regăsim acele premonitории fațade dincolo de care intuiai că nu mai există viață, că nu mai există de fapt nimic, într-un fragment de actualități filmate la Berlin în mai 1945 și incluse în 1984 de Maximilian Schell în documentarul său de lung metraj *Marlene*, dedicat Marlenei Dietrich. Era o filmare din avion a Berlinului, a doua zi după capitulare, dar la o primă vedere ai fi putut perfect crede că acel oraș pulverizat, pisat parcă cu de-a-mănîntul de un uriaș elefant dement, era de fapt Nagasaki. Aparatul panorama lent, într-o tăcere de moarte — nu se auzea nici măcar motorul avionului pentru că regizorul avusese intuiția să sporească senzația de coșmar prin anularea benzii sunet — și ori încotro s-ar fi îndreptat, obiectivul lui nu descoperea decît mormane de ruine, ciudat de albe, aproape indecent de albe, perspectiva aeriană dînd acest efect marmoreean hățișului de betoane și cărămizi fumegînde. Din loc în loc mai răsărea cîte o fațadă, absurdă în verticalitatea ei stingheră, dincolo de care nu continua o casă ci reîncepea un cimitir de case. Nu știu cît a durat secvența. Un minut, două? Mi s-a părut că ține ani. De fapt, cei cîțiva metri de peliculă concentrau istoria și lecția unui întreg război mondial. Fără cuvinte și fără sunet, acel șir de imagini mute ne-a trecut tuturor celor din sală ca un fior pe șira spinării. Ne aflăm în sectorul de Vest al Berlinului și pe ecran priveam rămășițele atroce ale fostului Berlin...

Fără acea secvență urmată de altele, cu șiruri lungi de femei stingînd incendii, trecîndu-și gălețile cu apă din mînă în mînă, sau salvînd cărămizile intacte din movilele informate de moloz, fără acel miez dureros, *Marlene* ar fi putut rămîne un superb portret al unui mit al timpurilor noastre, cum și este de altfel, sau ar fi putut rămîne la nivelul comod al unei inteligente amalgamări de celebre secvențe din filmele explozivei actrițe și de fragmente de actualități: Marlene pe frontul Italiei în vizită la Armata a 5-a Americană, Marlene la Casa Albă, Marlene la funeraliile unui confrate, în tovărășia lui Edward G. Robinson și a lui Ronald Reagan, Marlene într-un super-show de varietăți al Televiziunii britanice. Sau, ar fi putut fi un fiasco, provocat de condițiile aproape imposibile impuse realizatorului de divă. După ce acceptase să fie protagonista unui documentar și după ce îl impusese ca autor al acestuia pe Maximilian Schell, pe care îl avusese ca partener cu 23 de ani în urmă în *Procesul de la Nürnberg* (film care i-a adus actorului celebritatea mondială și Premiul Oscar), cînd totul era deci pregătit pentru turnare, octogenara, cuprinsă de o tardivă dar explicabilă cochetărie, a refuzat să se lase filmată și tot ce s-a mai putut smulge de la ea au fost 17 ore de conversație înregistrate pe bandă de magnetofon, în apartamentul ei parizian, vorbite parte în germană, parte în engleză. Dialogul celor doi monștri sacri scapără sclinte. Vocea, înconfundabila voce a Marlenei Dietrich, despre care Hemingway spunea, în cunoștință de cauză, că „auzînd-o numai îți frînge inima“, vocea aceea rămasă neverosimil de tînără, cîntă, rîde, vituperează, trece de la violența agresivă („contractul meu nu prevede să fii interesantă... ai merita să te trimit înapoi la mama Schell să te învețe bunele maniere“), la șoapta înecată în lacrimi („dulcea pasăre a tinereții“), de la calambur („era normal să mi se deschidă toate ușile, doar în germană *Dietrich*

înseamnă șperaciu”), la butada vindicativă („Oscarul înseamnă moartea înaintea morții, îmbălsămarea de viu, slavă domnului că nu mi l-au dat”), sau la afirmarea energică a unor principii („urâsc Women’s Lib-ul, n-a adus decît nenorociri femeii moderne”).

Șocant și poetic, comic și patetic, ironic și zguduitor, *Marlene* nu este doar portretul ființei al cărei nume, cum a scris Cocteau, începe ca o mîngiere și se încheie ca un plesnet de bici, ci este în egală măsură portretul unei epoci și filmul în film al procesului de gestație și de realizare al dublului portret. Maximilian Schell care din 1970 și-a depășit statutul de „star”, amorsînd și cariera de cineast, cu o splendidă ecranizare după Turgheniev, *First Love*, și cîteva parabole de actualitate de tip intelectual-polemic, a dovedit din nou, fără să se lase intimidat de capriciile super-vedetei, că are cinematograful în singe. Numai că în Germania Federală Schell este ceea ce francezii numesc „un mal aimé”. Paradoxal, starului nu i se iartă că și-a depășit condiția de hystion, sau poate că refuzul lui de a se încadra într-o grupare anume, cariera lui solitară împărțită între regia de film și regia de teatru, i-au atras ostilitatea unei părți a criticii. Dacă actorul ar fi intrat în breasla regizorilor cu filme de „acțiune”, de tip comercial, această reacție a suporterilor cinematografului de avangardă ar fi fost încă de înțeles. Dar și *First Love* și *Der Fussgänger* (Pietonul) au fost filme de artă, mizînd pe stil și nu pe story. Atunci? La Berlin, unde *Marlene* a fost prezentat în premieră mondială, dar în afară de concurs, conferința de presă a durat de la 1 noaptea la 5 dimineața, și totuși, a doua zi, pe coridoarele Biroului de Presă de pe Budapeststrasse 50 cîteva tineri realizatori și critici vest-germani afirmau cu vădită iritare că „Schell nu reprezintă noul cinematograful german”. I-am relatat faptul în timp ce luam masa împreună. Nu părea deloc obosit. La gît purta, ca de obicei, nelipsitul fular de lîină bleumarin aruncat neglijent peste umăr. „Pînă la urmă or să mă accepte, nu au încotro. Îi enervez, știu că îi enervez pentru că nu gîndesc ca ei. Fac artă ca și ei, apăr arta și libertatea artei, dar de gîndit gîndesc altfel, principiile și strategiile noastre sînt profund diferite. Eu cred că un intelectual nu are voie să se lase tirat de modă sau de conjunctură, cîtă vreme existența lui în cadrul unei culturi implică o responsabilitate socială. Cu puțin noroc, sper ca la viitoarea ediție a Festivalului să am un film chiar în competiție. Dürrenmatt a scris pentru mine un scenariu, *Midas, oder das Zweite Leben* (Midas sau a doua viață), bietul de el e la a șaptea variantă.”

Culmea este că în acest Festival, Schell era și interpretul principal al unuia din cele trei filme vest-germane înscrise în competiție, *Morgen in Alabama* (Mîine în Alabama), al lui Norbert Kückelmann, care avea de altfel să intre în Palmarul final cu un binemeritat Urs de argint.

Doă generații, același ideal?

La cei 54 de ani ai săi Norbert Kückelmann, de profesie avocat, este unul din pilonii Noului cinematograful vest-german. În 1965, împreună cu Alexander Kluge și Hans Rolf Stobel, el întemeie un „Kuratorium junger deutscher Film” iar în 1972, fonda în colaborare cu Peter Lilienthal societatea de producție FFAT (Film-Fernsehen-Autoren-Team). În *Morgen in Alabama*, film polite de factură polițistă, la înălțimea celor mai bune modele italiene ale genului, Kückelmann conciliază gravitatea temei cu accesibilitatea formei, salvînd prin virtuozitatea expresiei și a interpretării inerentele stereotipuri diegetice. Subintitulat *Un avocat german*, filmul pune cu mult curaj degetul pe o rană deschisă a occidentului, terorismul denunțînd primejdia manipulării din umbră a unui tineret dezorientat, de către

ideologi ai violenței de dragul violenței, o violență care este însă numai aparent gratuită, urmărind de fapt obiective precis determinate. Numit din oficiu avocat al apărării în procesul unui tânăr care atentase la viața unui politician în timpul unui meeting, un magistrat corect și conștiincios (Maximilian Schell), descoperă apartenența clientului său la o organizație para-militară extremistă, menită unei criminale și metodice destabilizări sociale. Totuși, din lipsă de probe, la proces el nu poate dovedi existența acesteia. Eliberat după un timp, clientul său moare — sinucidere de tip kamikadze sau accident? răspunsul e lăsat la latitudinea spectatorului — pe cînd manipula o bombă artizanală în mijlocul unei aglomerații urbane. (Ideea scenariului i-a fost sugerată lui Kückelmann de măcelul provocat, cu cîțiva ani în urmă, în plină euforie a „Oktober-Fest“-ului (cea mai populară formă de distracție a münchenezilor), de atentatul absurd al unui asemenea om-bombă.

De o bombă a avut parte și Festivalul, chiar din prima zi, din fericire doar de o bombă pestilențială. Un grup de tineri costumați în „Punk“ au dat buzna în hall-ul Hotelului Kempinski, unde erau cazați Juriul și invitații de marcă, au strigat „Protestăm!“, au azvîrlit bomba care a împroscat pereții și mocheta aurie cu un lichid urît mirositor și ... au șters-o. Duhoarea s-a dovedit de o diabolică persistență. (După cîteva zile în care toată lumea a circulat cu batistele la nas, direcția hotelului și-a călcat pe inimă și pe buget și a schimbat integral mochetele și tapetele, definitiv poluate, operațiune executată cu meticulozitate nemțească, într-o curățenie și o liniște desăvîrșită, în mai puțin de 24 de ore.) Protest... împotriva cui și în numele cui? Gestul, cu urmări hilare, era totuși un simptom. Un simptom al unei stări de fapt pe care, cu multă onestitate intelectuală, cineastii Noului Val, cineasți precum Norbert Kückelmann sau mai tinerii săi colegi, se străduiesc să o analizeze în filmele lor.

Știam că Festivalul coincidea cu o situație de maximă tensiune între realizatorii vest-germani și autorități care de cîrînd redusese ră drastic subvențiile acordate pînă atunci creației cinematografice. Într-un asemenea context, prezența celor zece titluri (inclusiv acelea înscrise în Forumul Tinerilor Cineasți, manifestare paralelă cu Secțiunea Oficială a Festivalului urmărită cu cel puțin egal interes de critica internațională), devenea cu atît mai semnificativă. Privite global, ele au dat pulsul unei cinematografii febrile, destul de dificil de etichetat însă fiindcă primul ei cuvînt de ordine este *angajarea*, cel de al doilea este, fără îndoială diversitatea, cultivarea fără complexe a tuturor genurilor și stilurilor, de la parabola politică de tip polițist (*Morgen in Alabama* și *Decoder*) la supersofisticarea intelectuală (*Klassenverhältnisse*), de la polemica socială (*Baby*) la experimentul formal (*Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*), de la ficțiunea politică (*Das Autogramm*) la ficțiunea științifico-fantastică (*Das Arche Noah Prinzip*), de la provocarea nihilistă (*Tod dem Zuschauer*) la drama psihologică (*Der Schalf der Vernunft*).

Așteptat cu mult interes, *Das Autogramm* (Autograful) al lui Peter Lilienthal i-a decepționat chiar și pe suporterii incondiționali ai acestui talentat regizor, în vîrstă de 55 de ani, care în 1979 cîștigase la Berlin Ursul de aur pentru filmul de autor *David*.. Avînd drept argument dramaturgic o povestire a scriitorului argentinian Osvaldo Soriano (din volumul *Cuartele de iarnă*), *Das Autogramm* se vrea o parabolă a escaladei violenței și a teroarei într-o țară latino-americană nenominalizată — deși iconica ei desconspiră cu bună știință că este vorba despre Argentina. Un boxeur de culoare și un muzician, puși în situația limită a reprimării, descoperă sensul solidarității umane, valoarea recuperării demnității prin rezistență. Demonstrația cineastului nu depășește din păcate stadiul bunelor în-

tenții. Tonul rămâne rece, exterior, ținuta tehnică ireproșabilă a imaginilor turnate în Portugalia nu face decât să acuze artificialitatea discursului. Poate că Lilienthal a avut și ghinionul ca pe ecranul Festivalului să fi rulat, exact cu o zi înaintea lui, cuceritoarea tragi-comedie argentiniană *No habrá mas penas ni ovido* (Micul război murdar) al lui Hector Olivera, o vitriolantă alegorie a intoleranței, inspirată și ea tot dintr-o proză a lui Osvaldo Soriano, coincidență care a creat dintr-o dată un termen de comparație zdrobitor. (Producția argentiniană avea să câștige de altfel Premiul Special al Juriului și Premiul FIPRESCI).

Mai interesant a părut *Baby*, filmul de autor al lui Uwe Friessner (42 de ani). În 1979, debutul său cu *Das Ende des Regenbogens* (Sfârșitul curcubeului), îl recomandase drept o speranță a cinematografului vest-german. După cinci ani de tăcere, cel de al doilea lung-metraj al său — povestea tragică a unui tânăr plin de calități, dar naiv, împins pe nesimțite spre crimă de venalitatea celor din jur — reconfirmă un talent viguros, o mână sigură în articularea narațiunii.

Contaminate de morbul mondial al expresiei totale, de ambiția regizorilor de a-și alcătui singuri scenariile — ambiție rareori acoperită însă de vocația și de Weltanschauung-ul necesar dificilei meserii a scrisului — regizoarele Ulrike Ottinger și Ula Stöckl (amândouă trecute de 40 de ani) nu s-au abătut nici ele de la regulă. În *Dorian Gray im Spiegel der Boulevardpresse*, utilizând un cocktail de elemente preluate din arsenalul operei dar și al music-hall-ului, Ulrike Ottinger își propune o virulentă satiră fantazînd: Frau Mabuse, directoarea unui concern multinațional al presei, plănuiește un prototip uman — Dorian Gray, un tânăr frumos și bogat, pe care să-l formeze, să-l exploateze și apoi să-l distrugă. Ancorat dimpotrivă în realitatea imediată, *Der Schlaf der Vernunft* (Somnul rațiunii) al Ulei Stöckl pune în cauză, cu franchețe, condiția alienată a femeii contemporane.

Reacții contradictorii au stîrnit, ca de obicei, celebrii soți Jean-Marie Straub (51 de ani) și Danièle Huillet. Partizani ai unui cinematograf experimental hiper-sofisticat ce vizează spulberarea canoanelor clasice și instaurarea unui nou tip de relații, exclusiv cerebrale, între spectator și ecran, ei au ajuns treptat la o formă de cinematograf soporific. Ceea ce în primele lor opusuri *Nicht Versöhnt* și *Chronik der Anna Magdalena Bach* care au făcut dată în istoria filmului anilor '60, era o autentică încercare de găsire a unui nou tip de limbaj, a degenerat ulterior în manierism, într-o snoabă și autarhică obstinație. Puritatea inițială a încadraturilor, rigoarea elipselor, au cedat locul unei deliberate, provocatoare de-dramatizări a spectacolului filmic. În consecință, *Klassenverhältnisse* (Relații de clasă) — conform autorilor săi „un ersatz de lectură pentru spectatorii care nu îl cunosc pe Kafka” — a transformat romanul *America* într-o capodoperă de plictiseală. Timp de 126 de lungi minute (se poartă iarăși moda realizărilor fluviiu), am asistat la un veritabil anti-film, la cel mai alienant mod de exprimare a alienării. Frazarea voit nefirească a dialogurilor, enervante și anevoie de urmărit chiar și pentru un spectator german, hiatusurile diegezei, anti interpretarea actorilor constrînși la un joc statuar și alb, imobilitatea camerei de filmat și a actorilor în secvențe de cite 10–15 minute, totul viza exasperarea publicului. Care public a suportat cu stoicism totul și nimeni nu s-a clintit de pe scaun. Cum să pleci de la un film de Straub? Cum să strigi că împăratul e gol?

La extrema cealaltă, a super-producției comerciale, a prevalenței totale a spectacolului vizual asupra substanței intelectuale, s-a situat cel de al treilea titlu înscris în competiție de țara gazdă, *Das Arche Noah Prinzip* (Principiul Arcei lui Noe), debutul unui tânăr de 29 de ani, Roland Emmerich. Pastişă perfectă a filmelor americane de *science fiction* de tipul *Războiul stelelor*, realizarea este impresionantă din punct de vedere al ingeniozității filmărilor combinate, într-un anume

sens este chiar uluitoare cînd aflăm că regizorul și-a turnat filmul într-un garaj transformat în studio, obținînd deci cu mijloace financiare modeste aceleași rezultate. Dar poate să fie acesta *idealul* unui tînăr artist, reeditarea cu preț redus a unor performanțe hollywoodiene de gust indoielnic? La atît să se limiteze ambiția unei opere prima? La un nivel de gîndire pueril, la o dramaturgie debilă sprijinită de prezența în cadru — în sistem Cinemascope — a machetelor de nave spațiale, oricît de abil truate ar fi acestea?

Un Festival are menirea să echilibreze balanța atît de inechitabilă dintre industrie și artă. Și oricît de suveran ar fi un Juriu, el nu poate face abstracție de strategia pe termen lung a cinematografului ca mijloc de expresie. „Cultura trebuie apărută cu orice risc împotriva kitchului — pleda Mario Vargas Llosa la una din reuniunile noastre. E aberant desigur să te încapățînezi să experimentezi pe o pistă falsă, dar riscul e doar al artistului, căci sălile rămîn goale, în schimb este de o mie de ori mai periculos să abruzezi milioane de spectatori cu produse lipsite de orice licăr de ambiție intelectuală.“

Iată de ce, în fața alternativei consumiste propuse de tînăra generație prin Roland Emmerich, Juriul, după ce evasi-unanimitatea lui își exprimase răspicat neaderența la viziunea masochist-teroristă din *Klassenverhältnisse*, i-a acordat totuși lui Jean-Marie Straub o Mențiune Specială pentru „contribuția sa unică și continuă la cinematograful mondial“.

A fost unica dată cînd ochii ca două picături de cer ai încîntătoarei noastre Președintă, Liv Ullman, au căpătat reflexe cenușii. „Urâsc concesiile chiar cînd sînt necesare“. Adevărul este că prin rara ei intransigență morală — care confruntată însă cu unele din realitățile crude ale epocii noastre riscă uneori să basculeze în candoare — Liv Ullman a dat tonul unei superbe obiectivități a judecăților de valoare. Poate de aceea deciziile s-au și luat aproape întotdeauna în unanimitate.

Într-un singur caz s-a scindat Juriul.

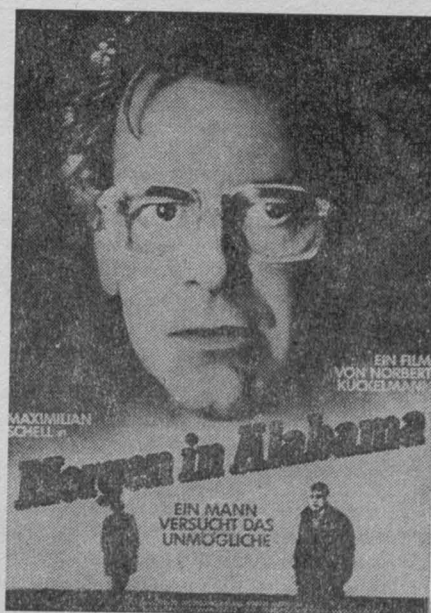
În vîrtejul programului aproape inuman de încărcat, într-o seară s-au ivit, miraculos, două ceasuri libere. „Mergem la Karajan, la Filarmonică!“ am propus, nelîndrăznind să cred că speranța secretă pe care o purtam în suflet de cînd sosisem la Berlin, putea deveni realitate. „Ba nu, mergeți la teatru, la *Trei surori*, montat de Peter Stein!“ a replicat regizoarea berlineză Jeanine Meerapfel. Aveam de ales între a reauzi, de astă dată la „Schaubühne am Lehniner Platz“, faimoasa replică cehoviană „Nu-i nimic pe lume mai frumos ca Moscova“ și între șansa de a-l vedea pe Karajan într-una din ultimele sale apariții publice (așa sună pronosticul medicilor), cu un Program Beethoven: Simfoniile a II-a și a VII-ea. Plînă la urmă ne-am împărțit în două grupuri. Liv Ullman, Jules Dassin, regizorul englez Edward Bennett și producătorul francez Adolphe Vitezzi s-au dus la Cehov. Mario Vargas Llosa, regizoarea georgiană Lana Gogoberizde, italianul Tullio Kezich, criticul american Kevin Thomas și cu mine, am optat pentru Karajan. A fost o cursă ne bună contra cronometru. Proiecția noastră se încheia la opt fără douăzeci, concertul începea la opt. Afară era lapoviță, taxiuri la acea oră nu se găseau, printr-o minune a apărut unul la orizont, am luat-o la fugă pe șosea înspre el, ne-am azvîrlit din mers înăuntru, am prins toate stopurile, am ajuns totuși la Filarmonică la fără patru minute, taxiul nu putea răzbi plînă la trotuar din cauza aglomerării de limuzine, am alergat prin băltoacele de zăpadă topită și la opt fix intram în clădirea de secol XXI a Filarmonicii, pregătiți sufletește să fim rugați politicos să așteptăm plînă la pauză. Dar caracatița cozilor de la garderobă ne-a liniștit. Așadar, chiar și aici... (Mi-am amintit o clipă încercarea lui Pintilie, la Avignon, de a obliga publicul să respecte ora de începere a *Orestiei* lui Aurel Stroe).

A doua zi, aveam să descopăr din ziare că printre spectatori se numărase și primarul orașului New-York, aflat în vizită oficială în Berlinul de Vest.

În gigantica sală dispusă concentric în jurul orchestrei, publicul aștepta ținându-și răsuflarea. Îl aștepta pe Karajan. A apărut într-un târziu și deși știam, mi s-a strâns inima. Drumul lui din culise și pînă pe podium este o Golgotă asumată cu voință de fier. După ultima intervenție chirurgicală pe coloana vertebrală, picioarele nu-l mai ascultă pe Karajan, se derobează comenzilor creierului. Pășește anevoie. Fiecare pas e un calvar, dar și o victorie, un triumf asupra infirmității. După ce salută publicul, se întoarce spre orchestră printr-o violentă piruetă în loc, își proptește șalele de bara groasă de oțel, anume instalată pe podium și acolo, cu bagheta în mînă, deși nu-și poate mișca decît partea de sus a trupului, este dintr-odată iarăși el, cel de odinioară, demiurgul muzicii. Miracolul făcut de Ionel Perlea se reiterează. Karajan vrăjitorul... Brațele lui ca niște aripi de pasăre celestă... Puritatea sunetelor... Nu, să descrii în cuvinte magia concertelor lui, e cu neputință...

Ne-am îndreptat tăcuți spre „Zoo-Palast“ unde ne aștepta ultima proiecție a zilei la miezul nopții. Ninge cu fulgi imenși, odihnitori. Peste ecoul muzicii lui Beethoven am auzit parcă o voce îndepărtată întrebînd: *Glauben Sie das der Film ein Kunstwerk sein kann?*

Afișul filmului *Meine in Alabama* (1984), de Norbert Kückelmann, cu Maximilian Schell în rolul principal



MARLENE

Înger albastru din creștet pînă-n tălpi

Nu. Chiar că nu mă interesează să mă zglesc la mine însămi, puteți să mă credeți. Uite, spre exemplu „Îngerul albastru“, păi, sînt de părere că așa ceva te poate scribi de tot, nu-i așa? Curată plictiseală. Nici nu mai pot să aud vorbindu-se de asta. Ce vreau să spun este că sînt cu adevărat, „din creștet pînă-n tălpi“, de-a dreptul ridicolă. Oricum, mă aflu așadar așezată pe cisternă, astfel de poze poți să le cumperi pretutindeni și toți au înnebunit după ele și mai știu eu ce. Și apoi au apărut dintr-odată și, cum i se spune, pe nemțește, imitatoarele, da, și alea mă copiază întru totul, și iată-le așezate dintr-odată și ele pe o cisternă, cu piciorul ridicat în aer, de-a dreptul ridicol. Asta e.

Pe Jannings l-am considerat întotdeauna îngrozitor, uh, cum mai juca el pe otrăvitorul de flintini, teribil de-a dreptul... Nu, nu, vechile filme, lada de vechituri cu filmele bunicii. Totul e o prostie. Dar pe vremea aceea încă nu pricepeam toate astea, eram pe atunci încă o netoată. I-am spus odată lui Sternberg, regizorului, — trebuiau să tragă asupra mea, în filmul acela de spionaj, „Dishonored“ — și i-am zis: cum trebuie să cad? pe spate sau în față? Pentru că pe atunci încă nu știam cum trebuie să cazi cînd ești împușcat, căci nu fusesem încă niciodată împușcată... Da, da, da, sînt o fire practică, trebuie să știu cum să cad atunci cînd sînt împușcată. Cît despre Sternberg, ăla nu era bun decît să-mi facă viața grea, cu tot dinadinsul, cică vroia să mă învețe. Să mă facă, eh, cum se zice, să lucrez cu capul, cu propriul meu cap. Adică, să nu fac întotdeauna doar ce mi se spune, ci să și gîndesc. Așa-i? Asta a făcut el mereu cu mine... Era acolo o scenă în care tinărul ofițer zice că nu poate să tragă în femeie, și în răstimp eu îmi fac *make-up*-ul... mă rog, asta nu mi-a prea plăcut, hm — am socotit mereu că treaba asta e un kitsch oribil, dar de, fac mereu ce mi se spune. Da, da un kitsch și o porcărie.

„Women's Lib“??!

Am fost îndeajuns de fotografiată. M-am săturat, nu, mulțumesc. Tempi passati M-au îngropat sub atîtea fotografii... Viața mea particulară este cu totul separată de profesiunea mea, așa a fost întotdeauna. Nimeni nu va putea vreodată pătrunde în viața mea particulară... și să nu mai aud de *Women's Lib* (Emanciparea femeilor). Urăsc povestea asta. După cum spuneam, nu mă pricep deloc la politică, iar cît despre *Women's Lib* nu pot să sufăr treaba asta pentru că — ei bine, pentru că femeile nu-s ca bărbații, e clar? Dacă ar fi ca bărbații, s-ar fi născut bărbați...

* Extras din convorbirea dintre Marlene Dietrich și Maximilian Schell, realizatorul filmului documentar de lung metraj, *Marlene*, 1984.





Da, asta-i povestea, vor să aibă chestia aia și n-o au, de aicea toată frustrația, și în cap și pretutindeni și într-un cuvânt, îngrozitor... N-am nici un fel de compasiune pentru „females”, ca să știți, nu spun „women”, spun „females”, păi alea nu gîndesc cu totul limpede... Așa stă treaba în general. Firește, cu excepția mamei și fiicei mele, că doar trebuie să mai existe și excepție la regulă, nu?

Cine nu pierde timpul, nici nu-l caută

Am fost un copil, cum s-ar zice de familie bună, educată, maniere și pe deasupra mai aveau și pantofiori foarte drăgălași în picioare, desigur, asta-ți dă un mare avantaj în viață, faptul că mama mea m-a crescut așa cum se cuvine, nu-i așa? Nu știu prea bine, cred însă că lucrurile erau așa după cum se cuvenea să fie. Cum ar veni, „*fetele de bonne famille*” nu fac eulare și eulare lucru”, așa-i?



„Înger albastru“
în felurite ipos-
taze ...

... și Marlene
Dietrich față-n
față cu ea însăși
(1922)



Astfel am fost eu crescută. Și apoi am trecut prin școală, și cam asta a fost totul... Singura treabă bună era că din acea vreme am rămas cu o dantură scartă bună, pe atunci nu exista zahăr...

Adresa la care locuiam pe atunci, n-o mai știu. Habar nu mai am, ce să mai știi unde te-ai născut și tot restul, nu, toate chestiile astea nu le știu... Trecutul nu mă interesează absolut deloc... Pe vremuri l-am citit pe Proust, mi-a venit acum în minte din nou; pentru numele lui Dumnezeu, e ceva atât de vechi, asta am citit-o când mai eram încă în școală. Și încă de pe atunci mă plictisea copios... Cum îi spune celui roman? Da, mi-amintesc, așadar „În căutarea timpului pierdut“, ei bine, spun un nu categoric, absolut nu. Sunt un om prea practic, ce contează pentru mine e... e prezentul, ceea ce trebuie să fac astăzi, ceea ce trebuie să fac mâine, înapoi nu m-am uitat niciodată, deloc. De ce aș fi interesată unde m-am născut și cine m-a legănat, cine mi-a dat laptele și tot restul? Toate astea nu mă interesează. Am fost actriță, mi-am făcut filmele mele, basla... Sunt un

om practic. Judec logic, așa-i? Fără visătorii. Am muncit o viață întreagă și dacă aș fi fost o visătoare n-aș fi izbulit să merg mai departe, ar fi îngrozitor dacă ar trebui să mai și visez pe lângă toate astea. E limpede, povestea nu mă interesează.

Între mine și Hemingway n-au fost decît scrisori

Știi, lumii îi apăream drept foarte erotică. Da, dar asta nu eram deloc. Aveam doar o anumită, cum să-i spun, aroganță, eram impertinentă. Marele romantism și tot tacîmul. Nu făceam altceva decît să las impresia, nu-i așa? Dar nu eram astfel. Iubire, iubire, iubire, iubire!... Cred că nu-i totuna cu erotismul. Firește poate să meargă și-mpreună dacă dumnealor o vor cu tot dinadinsul, nu-i așa? Se face, se face, adevărat? Iar noi sperăm, și chibzuim, ne gîndim, o doamne, dacă nu fac treaba asta, atunci lipul nu se mai întoarce, este? Asta însă nu vrea deloc să însemne că ne dăm pină într-atît în vînt după această poveste, nu. Mereu însă credem că — ce mai încolo-ncoace, că asta se cere, așa-i?... Se cheamă că nu întotdeauna există și un „trebuie“, că ar fi uneori frumos, chiar și pentru tine însăși, mă rog, se poate. Se poate și fără. Da. A visa însă e cu totul altă poveste.



Da, da, da. Cu visătoarele e cu totul altă poveste. Nu-i așa? Lumea crede că eu și cu Hemingway, mă rog, și toate cele... Ei bine, niciodată, niciodată! L-am iubit. Și el m-a iubit. Și am toate scrisorile lui, bine închise într-un seif într-o bancă din New York. Așa-i? Iubirea dintre el și mine, nu știu cum aș putea s-o numesc, dar n-a avut nimic de-a face cu erotismul ori cu, cum i se spune, cu sexualitatea, nu, nu, nu... Hemingway era deasupra sexualului. Cred că tipul nu-și făcea nici un fel de probleme din asta. Căci de obicei toată lumea asta se culcă împreună și mai știu eu ce, și pînă la urmă tot se duce naibii totul, nu-i așa? De ce-s atît de multe căsnicii distruse, de ce atît de mulți oameni se duc de ripă, cu afacerile lor amoroase cu tot? Nu-i oare în legătură și cu asta?



Nu trebuie mult curaj pentru a fi curajos

...Cind m-am întors, mai târziu, înapoi la Berlin cu un *show*, a fost teribil. De-a dreptul îngrozitor. Mi-au pus bombe în teatru și alte lucruri de soiul ăsta, nu vroiau să mai știe nimic de mine, erau toți teribil de furioși pe mine. Mă erau și mă iubeau, așa-i? Ziceau: asta a plecat de lângă noi, nu ne-a vrut. Mă iubeau și mă urau în același timp. Și mai existau și oameni foarte simpatici. Iată, un Willy Brandt, cu care am și discutat împreună, și mai era și o femeie, o femeie adevărată, o berlineză și aia mi-a spus: „Ei, ce zici, ne-am împăcat din nou?“, și mai existau și alți berlinezi de soiul acesta, nu-i așa?





Dar firește că mai erau și mulți alții care nu vroiau să mă ierte nici în ruptul capului, cam așa cum se întâmplă în mai toate relațiile de dragoste, da? Când pleacă unul, celălalt e mofluz, așa-i?

Unii zic că plecarea mea a fost o hotărîre curajoasă. Nuuu, nici vorbă de așa ceva, toată treaba era să termin cu războiul cît mai iute cu putință. Nu ne pricepeam la politică, dar firește că eram antinaziști. Așa, desigur, da, da. Doar știam bine de lagărele de concentrare, de copii gazași și de tot restul. Și atunci îli vine foarte ușor să te decizi cînd cineva vine la tine și-ți spune, uite, ăștia ucid copii, ucid sute de mii de oameni: spuneți-mi și mie, e nevoie de mare curaj pentru a te decide în ce parte s-o apuci? Nu.



Că asta se petrecea cu Germania, ei bine, asta era, ce puteam să fac, și nici nu știam cîte știau și cîte nu ceilalți germani... Ca cineva să-mi spună, fă asta și fă aia, du-te la cratiță, deschide ușa, mai fă și aia și aia... Mă rog. Așa am fost educată. Dar nu povestea cu Hitler. Asta nu. Așa ceva nu ținea la mine.

„Cui îi e teamă de moarte?”

Ar trebui să ne fie teamă de viață, da, da, dar nu în fața morții, de ce ne-ar fi? Că doar atunci numai știi nimic. S-a terminat totul... Așa o... așa o prostie, da, da, o nerozie. Îngrozitor, cum să cred că toți ăștia zburătăcesc pe acolo pe sus, he?

...Nu, nu-mi fac nici un fel de gânduri. Singurele lucruri la care mă gîndesc sînt cele pe care trebuie să le fac astăzi. Și pe care trebuie să le fac în general. Pur și simplu. Dar nu poți să vii să-mi povestești că toți ăia trăiesc acolo sus, asta ar însemna că spațiul acela e teribil de suprapopulat, ce de-a lume acolo sus. Cînd ai fost în război și ai văzut cum sînt uciși sute de mii de cameni și apoi stai să te gîndești că aceia se află cu toții undeva pe sus și zboară, nu, așa ceva nu-i cu puțină...

Traducere și adaptare de ALEXANDRU AL. ȘAHIGHIAN



**«...O viață nouă, plină de curaj,
chiar dacă nu a fost ce-ar fi trebuit să fie...»**

Începuturile

Am scris pentru revista *Literarische Welt* și pentru ziarul *Berliner Tageblatt* unde publicam de obicei cronicile teatrale și interviuri. De film mă ocupam doar ocazional. Încetul cu încetul am înțeles însă ce înseamnă filmul și am umblat mult prin ateliere pentru a cunoaște aparatul de filmat, căci în tehnică eram nulă. Despre film trebuia să învăț totul de la capăt. Nu știam atunci încă cine este Friedrich Wilhelm Murnau. Atunci l-am cunoscut pe Fritz Lang, găsind filmul său *Nibelungii* foarte teulonic. Nu vedeam rigoarea arhitectonică a filmului. Toate acestea le-am înțeles mai târziu. Pe Murnau l-am văzut în filmul *Letzter Mann* (*Ultimul bărbat*). Îl găseam însă pe Jannings grozav de sentimental. Nu pricepeam încă tehnica aparatului de filmat. Am circulat mult prin ateliere, și am văzut oameni făcând înregistrări, montări și toate celelalte. De fapt, studiile mi le-am făcut în atelier și găsesc că e păcat că astăzi majoritatea criticilor de film abia dacă se mai duc prin ateliere.

Pe Fritz Lang l-am văzut turnând filmele *Testamentul* și *Dr. Mabuse*. M-a chemat în prealabil la telefon și mi-a spus: „Vă trimit diseară la 11 Mercedesul meu negru ca să veniți să vedeți începutul“. A fost ceva deosebit pentru Lang să facă înregistrarea în afara atelierului, la Spandau, în fața unei fabrici pe care apoi în film a aruncat-o în aer. Făcea acolo experiențe pentru lumină înainte de a începe cu sonorul. Am scris despre acestea în 1923. A fost primul meu articol pe care l-am publicat apoi în Franța.

„Cînd vor cădea capete, va cădea și capul acesta“ — așa scria în replică la o critică a Lottei Eisner în 1933 oficiosul nazist *Völkischer Beobachter*. Lotte Eisner, născută în Berlin la 5 martie 1896 în cartierul Tiergarten, a emigrat la Paris. Acolo a făcut parte dintre cei ce au întemeiat Cinéma-èque Française. A organizat împreună cu Henri Langlois expoziții, retrospectivă și festivală și a adunat decoruri ale filmelor vechi pentru Muzeul Cinematografiei (Musée du Cinema) inaugurat în 1972. A scris printre altele cărți despre Fr.W. Murnau și Fritz Lang și celebrul tratat despre istoria filmului intitulat *Ecranul demonic*.

Anii de la Paris

La Paris am căutat să-mi asigur existența scriind la început pentru o revistă din Praga care apărea în limba germană cu titlul Internationale Filmschau (Parada internațională a filmului)! Din asta nu puteam însă trăi. Am scris atunci și cronici pentru o revistă de teatru. Era ceva în plus, pentru că aveam intrare gratuită la teatre și cinematografe. Dar n-am câștigat nimic. Am dat apoi lecții de limba germană și de limba latină și am izbutit astfel să rămân pe linia de plutire. A fost foarte greu, căci în Germania eram foarte cunoscută iar aici eram silită să iau totul de la capăt.

L-am cunoscut însă în 1934 pe Henri Langlois, cel ce a întemeiat Cinémathèque. Citisem în revista Cinématograph Français că doi tineri, Henri Langlois și Georges Franju vor să salveze filme vechi mute și atunci mi-am zis că ar putea fi un articol bun, l-am scris și apoi ne-am întâlnit la Café Weppeler, fiecare cu un ziar sub braț ca semn de recunoaștere și am constatat imediat că Langlois și Franju însemnează ceva. Langlois avea atunci un mic Cercle de Cinéma pe Champs Élysées. M-am dus acolo și cind aveam timp îi dădeam o mână de ajutor să-și țină scriptele și programele în ordine. Le avea pe toate în niște geamantane mari, iar filmele și le păstra în cada din baie. Așa a început Cinémathèque.

Activitatea în clandestinitate

Mai târziu, cind în timpul ocupației am trăit ascunsă, am revăzut într-un castel vechi filmele pe care Langlois dorea să le salveze din mâinile naziștilor. Fiind din material ușor inflamabil — asta se petrecea în toată iernii într-un castel vechi din secolul al 12-lea — nu aveam voie să fac foc deschis și am suferit mereu de frig. Apoi am ascuns filmele într-o pivniță sub paie unde nemții nu le-au putut găsi. În felul acesta am salvat filmele.

Kuhle Vampe, de pildă, cind pe Slatan Dudow îl închiseseră pentru că era comunist. Pe el l-am putut elibera și trimite în Italia la prietenii noștri, la oameni care nu erau fasciști: Luigi Commencini și Alberio Lattuada, de unde a putut apoi să plece în America. Mai târziu am putut să realizăm în RDG o copie după Kuhle Vampe și în felul acesta am izbutit să se păstreze filmul.

Interesul meu pentru teatrul expresionist provine din Berlin, unde l-am cunoscut foarte bine. Filmele expresioniste le-am văzut mai întâi la Langlois, dar deoarece mă ocupasem mult cu expresionismul — fiind preocupată de istoria artei — mi-a fost ușor să văd cum se exprimă expresionismul în film.

Demonia germană

Am scris apoi cartea Demonia Ecranului pentru francezi, unde am insistat asupra unora din filmele expresioniste. Lucrul acesta mi-a părut ca de la sine înțeles, deoarece scrisesem despre germanii înșiși, socotindu-i predestinați pentru expresionism. În Franța nu s-ar fi ajuns niciodată la el. Surrealismul este cu

totul altceva. M-a preocupat atunci să-l scot în relief și în general să scriu despre „sufletul” german.

Mi s-a imputat, scriind despre filmul *Nosferatu*, o însușire pe care o găseam tipic germană: preocuparea insistență despre lucruri înșiorătoare, stranii. Înclinarea aceasta are o lungă tradiție. Se găsește și la E.T.A. Hoffmann, la romantici sau, dacă citiți basmele germane, și în *Struwwelpeter* (Ciufulici) sau în Max și Moritz. Sînt toate basme fioroase. Germanii înclină spre fantastic, lucru care este desigur un plus pentru anumite creații.

În filmul *Cabinetul doctorului Caligari* de Robert Wiene, arăt în cartea mea despre *Demonia Ecranului*, cit de departe s-a ajuns cu mijloacele artistice în filmul mult expresionist. La aceasta m-a stimulat decorul. Decorul și textul, pentru că Wiene însuși nu a fost un regizor notabil. Hermann Warm, arhitectul filmului, ca și Werner Krauss mi-au povestit, că văzînd decorurile gata făcute Wiene ar fi ridicat brațele în sus spunînd: Doamne, ce fiasco, ce risipă de bani! După aceea ar fi pretins că el este realizatorul acestui film expresionist, cu toate că la început n-a înțeles ce calitate de film i s-a pus în mină. Dar nici Werner Krauss n-a priceput, pentru că mi-a spus: «Am fost chemat adesea să fac astfel de filme, după care să capăt cîte un rol mai rezonabil. L-am întrebat:

— Ce fel de rol?

— În „*Heidelbergul de altădată*”.

Închipuiți-vă filmul acesta sentimental, un groaznic kitsch, iar el îl făcea mai bucuos decît pe cele expresioniste.

Filme ca acesta cu *Heidelbergul de altădată* erau produse cu grămada în vremea aceea, iar filmele artistice erau excepții. Un film ca *Dr. Caligari* nici n-a ajuns la publicul german. A fost prezentat în 1921 la Paris și Louis Delluc a fost entuziasmat scriind despre el în revista sa de film. Numai după aceea au făcut și nemții o premieră spunîndu-și: Dacă francezii găsesc acest film bun, trebuie să fie bun!, și în felul acesta a ajuns printre filmele expresioniste.

Astăzi lucrurile stau la fel. Filmul *Kaspar Hauser* al lui Werner Herzog n-a avut la început public. A fost prezentat în cinematografe comunale și abia după ce a primit la Cannes trei premii, a fost prezentat publicului avizat la fel ca și cel venit prin Paris. Din fericire lucrurile s-au îmbunătățit în Germania și tîndrul film a reușit și el să pătrundă. A durat însă mult timp.

Sărăcirea filmului german a ținut mult timp după 1945. Dar tocmai cînd germanii sînt într-un fel oarecare frînați, tocmai atunci răzlesc realizările lor artistice. Germanii au nevoie de ceva ca să devină creatori și să facă creații. Au nevoie de o anumită rezistență, de un obstacol, pe care să fie siliți să-l învingă. În anii '20 obstacolul acesta a fost războiul pierdut, inflația și toată nesiguranța vieții care au produs apoi filmele mari și exact la fel s-a întîmplat cînd a fost sufocată revolta

din 68. — Primul film a fost Törless și cînd l-am văzut mi-am spus că astea sînt influențe franceze, căci Schlöndorff trăise multă vreme în Franța, dar apoi, cînd am văzut primul film al lui Werner Herzog, Lebenszeichen (Semne de viață), am știut că acum vor urma iarăși filme germane bune, și i-am scris lui Fritz Lang: Să știi că acum vin din nou filme germane bune! și el mi-a răspuns: Lotte, nu-mi pot explica cum s-a putut ca atunci cînd am turnat în Germania filmul cu subiect indian, Cei o mie de ochi ai Doctorului să nu aibă nici un ecou?

Noile filme germane

Pentru mine cele mai interesante filme germane actuale sînt cele făcute de Werner Herzog, de Wim Wenders și de Herbert Achternbusch. Aceștia vin de altfel din cînd în cînd să mă vadă și să discute cu mine despre film. Îmi plac și filmele lui Alexander Kluge, Reinhardt Hauff și unele ale lui Fassbinder. Ale acestuia mai puțin, pentru că Fassbinder turnează prea grăbit și prea mult. A făcut filme foarte bune și apoi iarăși filme ca Lili Marleen, care nu-mi plac.

Nu-mi place Hans Jürgen Syberberg. Am fost la Veneția la al său „Ludovic al II-lea” și am ieșit după o jumătate de oră pentru că întregul film m-a călcat pe nervi. El a alergat după mine și m-a întrebat de ce plec și am fost încă destul de politicoasă spunîndu-i că am o întrevvedere importantă și că îi voi vedea filmul la Paris, lucru pe care bineînțeles nu l-am mai făcut. Am găsit filmul la fel de lipsit de gust ca și castelele lui Ludovic al II-lea din Bavaria. Dar apoi m-a silit să-i văd filmul cu Karl May, în care Käutner a fost bun, dar filmul însuși insuportabil de plictisitor. Copil fiind, eram entuziasmată de Karl May, exact ca și Fritz Lang, pe care Karl May l-a impresionat atît de mult încît influența lui se vede în toate filmele sale de aventuri.

După moartea, acum cîinci ani, a lui Henri Langlois, Cinémathèque nu mai este ce a fost. Nu se păstrează în mod serios opera lăsată de Langlois. Mai fac și acum parte din Comitetul de administrare, dar m-am decis să mă retrag, pentru că văd că nu se lucrează în sensul lui Henri Langlois. Vreau să mă ocup acum mai mult de cărțile mele. Trebuie să scot corect în germană cartea despre Fritz Lang. De asemenea a fost rău făcută și ediția engleză, care a fost apoi și scurată. Mai vreau să scriu apoi și o autobiografie, dacă-mi mai rămîne timp, căci la 86 de ani nu poți și niciodată ce mai poți face. Voi încerca totuși. Viața mi-a fost întotdeauna . . . există la Verlaine un loc foarte frumos, un vers, „și plină de curaj, chiar dacă nu a fost ce-ar fi trebuit să fie”; iată într-un fel asemănătoare e și viața mea.

În românește de HORIA STANCA

WERNER HERZOG

SPRE CINSTIREA ULTIMULUI MAMUT

Decernat pentru prima oară, premiul pentru film Helmut Käutner al capitalei Landului a fost atribuit în 1982 publicistei și istoricei de film Lotte H. Eisner, la Düsseldorf. Dotat cu 10.000 de mărci, premiul care urmează să fie atribuit la fiecare doi ani, este destinat cinstirii personalităților care au contribuit în mod deosebit — ca și regizorul Helmut Käutner născut la Düsseldorf (decedat în 1980) — la dezvoltarea și la prestigiul filmului german. Lotte H. Eisner, pe vremea aceea în vîrstă de 85 de ani, trăind la Paris, a vorbit despre bucuria ei de a constata că există iarăși „filmul german”. „Sînt foarte mișcată să mă aflu aici. Am avut cîndva o patrie frumoasă” a spus premiata referindu-se la Heinrich Heine. Werner Herzog, regizorul de film, a rostit elogiul alăturat în care a adus laude și recent decedatului șef al Cinematecii din Paris, Henri Langlois.

Îi aducem astăzi un elogiu Lottei Eisner, numită *Die Eisnerin*.

Bertolt Brecht, care în nerușinarea lui o nimerea de cele mai multe ori bine, a fost primul care i-a spus astfel, și numele de *Eisnerin* s-a încetățenit.

Dar cine este această *Eisnerin*? O voi spune din capul locului: ea este conștiința noastră a tuturor, conștiința noului film german și, de cînd Henri Langlois a decedat, este conștiința lumii întregi în film. Refugiată din fața barbariei celui de al treilea Reich, a supraviețuit și se află acum printre noi pe pămînt german. Faptul că ea, Lotte Eisner, a putut reveni în această țară, este unul din miracolele care ne-a căzut în brațe.

Binecuvîntate minile acelor care i-au predat premiul *Helmul Käutner*, binecuvîntat locul pe care şade, aici în Düsseldorf printre noi, şi binecuvîntată simpatia care ni se manifestă prin prezenţa ei.

Langlois, zmeul care ne-a păzit toate comorile, brontosaurul, monstrul acesta miraculos, a plecat dintre noi şi acum n-o mai avem decît pe *Eisnerin*, pe Lotte Eisner. Vă salut şi vă cinstesc ca pe ultimul mamut care mai există pe pămînt; ca pe unicul om încă viu pe acest pămînt, care cunoaşte cinematograful din ceasul naşterii sale, mai exact spus: aţi cunoscut personal şi l-aţi încurajat pe fiecare din cei care au avut vreo importanţă de la începutul filmului: pe vrăjitorul Meliès, care şi-au turnat filmele între 1904 şi 1914 — l-aţi cunoscut, desigur, după epoca aceea — apoi pe Eisenstein, pe Chaplin, pe Fritz Lang, Strohheim, Sternberg, Renoir, pe toţi. Şi n-a existat nici unul care să nu vă fi venerat.

Acelaşi lucru s-a petrecut cu generaţia care a urmat şi cu cea de acum, a mea. Eisner este ţinta pelerinajelor noastre şi în mica ei locuinţă din Paris vin aproape numai oameni tineri să o vadă, pentru că spiritul ei a rămas tînăr. N-a îmbătrînit decît trupul; a devenit mai greoi şi vă supără acum cînd aţi vrea cu drag să vă avîntaţi cu noi pe munţi.

Lotte Eisner, nu vreau să trec aici cu vederea momentul ruşinos în care voi aţi cu lăşitate să fugiţi de noi şi din viaţa aceasta. Aceasta s-a întîmplat în 1974 şi noi, noul film german, un răsad încă delicat, care n-a prins încă rădăcini solide în pămînt, ca film tînăr expus încă deriziunii, noi nu puteam admite să muriţi. Am căutat eu însumi, atunci, să conjur destinul. Am scris atunci, iertaţi-mă că citez:

„Lottei Eisner nu-i este permis să moară, ea nu va muri, nu voi permite. Nu va muri, nu! Nu acum, pentru că nu trebuie să moară. Paşii mei calcă puternic. Şi se cutremură pămîntul. Vai, vai! Nu e permis, ca ea să moară, şi nu va muri. Cînd voi ajunge la Paris, ea va trăi. Nu va fi altfel, pentru că nu este permis să fie altfel. Nu este permis să moară. Mai tîrziu, poate, cînd i-o vom îngădui”.

Lotte Eisner, vrem să vă mai avem printre noi, ca centenară. Vă desleg prin urmare de oribilul jurămint. Aveţi voie să muriţi. N-o spun cu frivolitate, ci în deplin respect pentru moarte, care este unica noastră cunoaştere sigură. O spun de asemenea, pentru că prin dumneavoastră sîntem acum fortificaţi, pentru că ne-aţi făcut posibilă legătura cu propria noastră istorie şi, mai important decît aceasta: ne-aţi dat legitimitate.

Este ciudată ruptura care s-a produs prin catastrofa celui de al doilea război mondial în continuitatea filmului german. Firul ajunsese la capăt încă de mai demult. Drumul lui ducea în neant. Cu excepţia unor foarte puţine filme şi unor foarte puţini regizori ca Staudte şi Käutner, filmul german nu mai exista. S-a deschis aici o lacună de un sfert de secol. În literatură şi în alte domenii acest lucru nu s-a resimţit aşa de dramatic. Noi, noua generaţie de regizori de film, sîntem o generaţie fără tată. Sîntem orfani. Nu avem decît bunici, cum sînt Murnau, Lang, Pabst, generaţia anilor 'douăzeci.

Cărţile dumneavoastră şi în primul rînd cea asupra filmului german expresionist, *Ecranul demonic* — sînt sigur, va rămîne studiul definitiv şi complet asupra acestei epoci. Ca şi cartea dumneavoastră despre Murnau şi cea despre

Fritz Lang, activitatea dumneavoastră la Cinemateca din Paris și participația la destinul nostru, la acela al tinerilor, ne-au aruncat o punte de legătură cu istoria, cu istoria culturii. Ce înseamnă aceasta nu vor putea înțelege niciodată francezii, deși au fost loviți de aceeași catastrofă, dar au avut o continuitate, fără nevoie de vreo cusătură. Nici italienii, care au creat imediat la sfârșitul războiului neorealismul, și nici americanii, și nici sovieticii, nimeni. Aceasta n-o putem aprecia decât noi.

Cînd, odinioară, epuizat, batjocorit și disperat, am fost la dumneavoastră, mi-ai spus într-o frază doar în trecut: «Ascultă, istoria filmului nu vă îngăduie vouă, tineri regizori de filme în Germania, să renunțați!»

Al doilea lucru de deosebită importanță pentru noi este problema legitimității. Declar aici și insist asupra acestor lucruri de mai demult, de mai mulți ani: **AVEM DIN NOU O LEGITIMĂ CULTURĂ A FILMULUI ÎN GERMANIA.** O spun aceasta, să fiu bine înțeles, în contradicție cu barbaria și grozăvia aduse asupra noastră de epoca nazistă. Legitimi nu sîntem însă numai prin declararea legitimității cu un cuvînt autoritar și arbitrar. Legitimi ne-a făcut acea ultimă autoritate care este *Die Eisnerin*. Prin ea am căpătat legitimitate. Ar trebui să formulez aceasta cam în felul următor: cînd în evul mediu era cineva încoronat ca împărat, aceasta se făcea pe baza dreptului de succesiune și mai cu seamă prin autoritatea puterii, dar legitimitatea trebuia să și-o aducă de la Papa din Roma. Pe noi Eisner ne-a declarat legitimi, sîntem prin urmare legitimi. Și aceasta a făcut posibil în străinătate accesul nostru la public.

Die Eisnerin, dar cine este ea? Pun pentru a doua oară întrebarea. Ceea ce sînteți astăzi pentru noi, Lotte Eisner, nu se întrevedea la început în viața dumneavoastră. Sînteți și astăzi încă supărată pe mama dumneavoastră că nu v-a adus pe lume ca băiat sau ca piele roșie. Cîteați la cinci ani pe Karl May și voiăți să fiți o piele roșie. V-ați construit din covoare o colibă de Indian și v-ați scalpat păpușile. V-au atras legendele antichității clasice, aceasta într-o vreme cînd de obicei copiii încă nici nu știu să citească. Mai tîrziu l-ați citit pe sub bancă la școală, pe Dostoievski. Ați devenit arheologă și istoric al artei. Un fel de arheologă mai sînteți și astăzi, pe drumuri ocolite. Faceți descoperiri și le aduceți la lumină.

O prietenă de școală v-a vorbit despre un ștrengar simpatic care se dădea drept poet. Scrisese de mîină într-un caiet de școală o piesă de teatru și v-a dat-o s-o citiți, căci prietena dumneavoastră n-avea idee despre literatură și spunea că dacă e bună se va încurca cu el. Piesa se numea BAAL. «Ascultă, l-ați spus, după ce ați citit-o noaptea, ăsta va fi cel mai mare poet din Germania». Pe atunci poetul nu se numea încă Bertolt, ci Eugen. Era în 1921.

Arheologii vi se păreau niște bucătari care taie salata în patrate mici, iar ca director într-un muzeu nu doreați să vă umpleți de praf. Îndrumătorul doctoratului

dumneavoastră v-a sfătuit atunci: „Din dizertația dumată întrevăd că poți să scrii. Scrie.“ Ați și scris, despre literatură, despre teatru, ați fost în strînsă legătură personală cu Max Reinhardt și cu tot ceea ce teatrul și literatura anilor douăzeci au dat la iveală mai mareș. V-au cuprins apoi flăcările filmului, care mai ard și astăzi.

Ați scris în 1933 despre filmul *Gaz toxic* al lui Harry Piel, vrînd cu aceasta să deschideți ochii cititorilor asupra viziunii înspăimîntătoare care le va flutura pe dinaintea lor. Ziarul *Völkischer Beobachter* v-a răspuns textual: „Revista Filmkurier își scoate masca de pe obraz. Ziarista bolșevică, evreica Lotte Eisner ... scrie asta și asta. Și apoi adăuga cuvînt cu cuvînt lucruri care-ți fac rău să le repeți: „Cînd cad capete, va cădea și capul acesta!“ La venirea lui Hitler la putere, ați părăsit încă în aceeași seară Germania, Lotte Eisner, pentru totdeauna, alungată ca mulți alții dintre cei mai buni pe care îi avea țara aceasta. Suratele voastre au ezitat să vă urmeze. „Veți fi fericite — le-ați spus — dacă veți mai putea lua cu voi mai tîrziu un geamantan“.

În timpul ocupației ați trăit ani de zile ascunsă și sub un nume fals în Franța. Ați supraviețuit. Ați dorit ca cenușa dumneavoastră să fie împrăștiată într-o pădure în Franța.

Ați continuat să lucrați și ați salvat împreună cu Henri Langlois mii de filme mute care s-ar fi pierdut altfel pentru totdeauna. Ați scris cărțile devenite pentru noi importante. Ați continuat să faceți descoperiri și să încurajați. Fără să ezitați, v-ați îndreptat spre noi, care am pus cu efort pe picioare primele noastre filme în Germania. Ne-ați înaripat în înțelesul cel mai propriu al cuvîntului.

Cu permisiunea dumneavoastră, Lotte Eisner, îmi îngădui să citesc ceea ce am notat scurt înainte de Crăciunul anului 1974, cînd s-a încheiat cruntul meu pelerinaj:

„Paris, sîmbătă 14.12.

Ulterior și asta: m-am dus la Eisner, era încă obosită și arăta ca după boală. Cineva trebuie să-i fi spus la telefon că am venit pe jos. Eu nu voiam să i-o spun. Eram jenat și pentru că mă dureau, mi-am pus picioarele pe un al doilea scaun pe care mi-l împinsese. Mi-a trecut atunci un cuvînt prin cap și deoarece situația era și așa destul de jenantă, i l-am spus. Vom face împreună focul și vom aține peștii. M-a privit și a zîmbit ușor și știind că am venit pe jos, deci fără protecție, m-a înțeles. O clipă plină de simțire, scurtă, mi-a trecut ușor prin trupul mort de oboseală. I-am spus să deschidă fereastra pentru că de cîteva zile pot să zbor!

Lotte Eisner, nu sînt singurul căruia i-ați dat aripi. Vă mulțumesc!

În românește de HORIA STANCA

De la CALIGARI la HITLER

Simptome

În camera cu vechituri a filmelor arhaice sînt patru cărora merită să li se acorde o atenție deosebită, întrucît ele au anticipat teme postbelice importante. Trei dintre ele oglindeau o lume plină de obsesii, presărată cu creaturi himerice. Din acest punct de vedere ele corespund teoriilor germane progresiste ale acelor timpuri. Se găsea cîte un scriitor contemporan care să-i invite pe producătorii de film să dea substanță posibilităților specifice ale mediului lor și să redea mai degrabă produse ale purei imaginații, decît obiecte existente. Hermann Häfker — care preamărea războiul ca pe o salvare de pe urma relelor păcii — îi sfătuia pe scenariștii de film să îndeplinească elementele reale cu cele imaginare. Cel entuziasmat de război — ca prieten al poveștilor: acesta era un fenomen cu adevărat german. Asemănător scria în anul 1913 Georg Lukács, care urma să se transforme mai tîrziu din estet burghez în filozof marxist — și a ajuns în ambele cazuri la extremă — că este de părere că filmul egalează povestea și visul¹.

Primul care a transpus în practică învățămintele contemporanilor săi a fost Paul Wegener, un actor al lui Reinhardt, a cărui figură mongolă vorbea despre viziunile ciudate care îl bîntuiau². Dorința sa de a le înfățișa pe pînă a dat rezultat în filme care au fost adevărate inovații. Ele răscoleau domenii în care erau stăpine alte legi decît ale noastre: ele înfățișa evenimente, pe care numai filmul le putea face să pară reale. Wegener era minat de aceeași pasiune pentru film, care l-a inspirat pe Georges Méliès să turneze filme ca *Voyage dans la lune* (Călătorie pe lună) și *Les 400 farces du diable* (Cele 400 de farse ale diavolului). Dar acolo unde fermecătorul artist francez încînta toate sufletele de copii cu veselele sale scamatorii micuțe, actorul german s-a dovedit a fi un magician clar-obscur, care chema forțele demonice ale naturii umane.

¹ Georg Lukács, *Idei despre o estetică a filmului*, 1913.

² Mack, *Cum ajung la film?* p. 114

Siegfried Kracauer, *Von Caligari bis Hitler. (Eine psychologische Geschichte des deutschen Films)* in *Schriften*, Bd. 2, Suhrkamp Verlag, 1978

Wegener a început încă din anul 1913 cu *Studentul din Praga* (Der Student von Prag), o realizare de pionierat și prin faptul că ea întemeia exploatarea legendelor vechi.

Noutatea filmului *Studentul din Praga* pare să fi agitat spiritele contemporanilor. Un critic l-a comparat cu picturile lui Ribera — o laudă pe care un recenzent urma s-o răstoarne categoric cu ocazia reluării în anul 1926, când a numit filmul „de necrezut de naiv și adesea ridicol”¹. Filmul face parte din acele multe care s-au pierdut². Oricît am regreta acest lucru, importanța sa constă fără îndoială mai puțin în munca la aparatul de filmat, cît în subiectul propriu-zis, care, în ciuda tuturor afilierilor sale anglo-americane, i-a atras atît de puternic pe germani, de parcă el s-ar baza exclusiv pe surse autohtone.

Studentul din Praga a introdus pe ecrane o temă, care urma să devină o obsesie a filmului german: o grijă profundă și teribilă față de elementele de bază ale eului. Prin despărțirea lui Balduin de imaginea sa și confruntarea dintre ei, filmul lui Wegener simbolizează un caz specific de sciziune a personalității. În loc să-și lase propria dualitate în întineric, Balduin, cuprins de panică se lămurește că se află în ghearele unui adversar care nu este nimeni altul decît el însuși. Acesta era un motiv vechi, înconjurat de multe semnificații secundare, dar oare nu era și o tălmăcire fantastică a ceea ce se întimpla cu pătura mijlocie a societății germane în relația ei cu clasa feudală, care guverna Germania?

Opoziția burgheză față de regimul imperial a luat pentru moment forme destul de ascuțite, pentru a umbri dușmănia sa față de muncitori, care împărțeau revolta generală împotriva instituțiilor semi-absolutiste din Prusia, insolentei armatei și jocului ușuratic al împăratului. Expresia uzuală despre „cele două Germanii” se potrivea mai ales cu deosebirile dintre clasa stăpînitoare și pătura mijlocie — deosebiri pe care pătura mijlocie le tăgăduia profund. Totuși, făcînd abstracție de acest dualism, regimul imperial reprezenta principii economice și politice pe care nici măcar liberalii nu le acceptau cu ochi răi. Doar atunci cînd erau confrunțați

¹ Seeber, *Scene din filmul vieții mele*, p. 16

² Filmul se păstrează (nota editorului)

Stegfried Kracauer și-a denumit cartea De la Caligari la Hitler „un fel de biografie” a generației sale.

Kracauer este preocupat în principal de analize de conținut și vrea să demonstreze, că ideologia naziștilor a fost anticipată în numeroase motive ale filmului german a cărui istorie ne-o prezintă aproape în întregime. Autorul se bazează pe teza că filmul german din epoca weimariană oglindea acele predispoziții autoritare ale timpului său care au culminat mai tîrziu în fascism. El își consolidează teza cu analizele structurale ale materialului estetic al filmului. După părerea lui, filmul nu este o oglindă a societății, ci redă o mentalitate națională doar ceva mai direct decît alte mijloace de difuzare. Acest studiu nu intenționează să stabilească și să construiască un model de bază al unui caracter național, care să se ridice deasupra istoriei, ci se îndeletnicește cu modelul psihologic de bază al unui popor într-o perioadă de timp limitată. Kracauer încearcă să demonstreze că nu există o valabilitate absolută, permanentă a mentalității colective a unei națiuni, aceasta fiind conturată și determinată istoric. Nu ducem lipsă de studii de istorie politică, socială, economică și culturală ale marilor

cu propria lor conștiință, trebuiau să admită că se identificau perfect cu clasa conducătoare, căreia ei i se opuneau. Ei reprezentau „ambele Germanii”. Demasca-toare este și dirzenia cu care tratează *Studentul din Praga* povestea sa plină de oroari ca pe un caz de psihologie individuală. Întreaga acțiune exterioară este doar o iluzie care reflectă evenimentele ce se petrec în sufletul lui Balduin. Balduin nu este o parte din lume: lumea este inclusă în Balduin. Pentru a-l zugrăvi astfel, cel mai potrivit era să se transpună jocul într-o sferă fantastică, unde necesitățile realității sociale puteau fi trecute cu vederea. Aceasta explică în parte predilecția filmului german postbelic pentru teme imaginare. Însemnătatea cosmică ce este atribuită vieții interioare a lui Balduin, oglindește aversiunea profundă a tuturor păturilor clasei mijlocii germane de a-și raporta dilema spirituală la sentimentul lor echivoc de datorie socială. Ei se fereau să deducă idei sau experiențe psihologice din cauze economice și sociale după modelul socialiștilor. Poziția lor, care se baza pe conceptul idealist despre individul autonom se găsea într-o armonie perfectă cu interesele lor practice. Întrucît orice concesiune făcută gîndirii materialiste a socialiștilor ar fi putut submina aceste interese, ei evitau instinctiv orice concesiune și în locul ei ridicau în slăvi autonomia individului. Aceasta a condus la faptul că ei luau duplicitățile exterioare drept dualității intericere: cu toate acestea ei preferau astfel de complicații psihologice, unor probleme care trăgeau după sine o pierdere a privilegiilor lor. Totuși uneori ei par să se fi îndoit dacă retragerea lor în profunzimile sufletului îi scutea de o pătrundere catastrofală în realitatea socială. Sinuciderea finală a lui Balduin le oglindește presimțirile.

Al doilea film al său, *Golemul* (Der Golem) — ca și primul, ecranizat din nou după război — a fost realizat de Wegener cu ajutorul lui Henrik Galeen, un artist dotat cu fantezie, care a scris scenariul, a făcut regia și a și jucat un rol în film. Filmul, a cărui premieră a avut loc la începutul lui 1915, a demonstrat din nou pasiunea înăscută a lui Wegener pentru efecte pe ecran, care se bazau pe teme fantastice. De data aceasta în spatele filmului stătea o legendă iudaică medievală, în care rabinul Loew din Praga însuflețește un golem — o statuie formată de el din lut, căreia el îi prinde în piept un semn magic. În film apar niște muncitori care sapă o fîntînă într-o sinagogă veche și descoperă statuia, pe care o duc la un negustor de antichități. Negustorul dă într-o carte cabalistică peste o relatare

națiuni; Kracauer dorește însă să adauge acestor tipuri arhicunoscute tipul istoriei psihologice.

Criteriul se limitează în cartea sa la perioada pe care a cunoscut-o și la care a asistat ca martor ocular. El se străduiește în fiecare pagină să constate premisele ei istorice, sociale, economice și politice, considerînd acest procedeu de datoria sa. De la primele sale cronici de film acesta a fost modul lui de gîndire și argumentare. Cartea nu se ocupă doar de filmele germane ca atare. Scopul său este să aprofundeze cunoștințele în legătură cu Germania lui Hitler. Analizînd filmul german, se pot descoperi predispoziții psihologice, așa cum existau ele în Germania anilor 1918—1933, predispoziții ce aveau să influențeze desfășurarea evenimentelor tragice de matîrziu.

Kracauer emite ideea că tehnica, subiectul propriu-zis și întreaga evoluție a filmelor unei națiuni pot fi înțelese în totalitate doar în legătură cu modelul psihologic de bază existent, întrucît filmele oglesc mentalitatea unui popor mai direct decît alte forme ale artei. De ce? Deoarece producția cinematografică are un caracter colec

privind procedeul rabinului Loew și, urmînd indicațiile de acolo, reușește acea minunată metamorfoză. În timp ce golemul îndeplinește funcția de servitor al negustorului, are loc o a doua transformare: servitorul obtuz se îndrăgostește de fiica stăpînului său și se transformă astfel într-o ființă omenească cu suflet propriu. Însăpămîntată, fata încearcă să scape de sinistrul ei adorator și atunci el devine conștient de singurătatea lui îngrozitoare. Asta îl duce la nebunie. Ca un monstru turbat el o urmărește pe fată și distruge orbește tot ce-i iese în cale. În cele din urmă cade dintr-un turn și moare; cadavrul său este statuia din lut sfărîmată ¹.

Motivele din *Golemul* sînt reluate în *Omuncutul* (*Homunculus*) — 1916 — un film de succes în șase părți, care s-a bucurat de un mare răsunet în timpul războiului. Rolul titular l-a preluat popularul actor danez Olaf Fønss, a cărui îmbrăcăminte romantică din film a influențat în mod vădit moda elegantului Berlin. În ciuda faptului că acest film în serii — un precursor timpuriu al filmelor Frankenstein — s-a inspirat din cu totul alte surse decît legenda filmului lui Wegener *Golemul*, analogiile dintre cele două filme sînt deosebit de bătătoare la ochi.

Omuncutul este, ca și golemul, un produs artificial. Fabricat în retortă de către renumitul om de știință profesorul Hansen și de asistentul său Rodin, el se dezvoltă și devine un om cu spirit scînteietor și voință de neîmblînzit. Îndată însă ce află secretul nașterii sale, se comportă ca și golemul. I se pare că este un exilat și jinduiește după dragoste, pentru a scăpa de singurătatea lui fatală. Această dorință îl mîină în țări îndepărtate, în care crede că secretul său este în siguranță, însă adevărul iese la iveală și la orice încercare de a cucerii inimile oamenilor, toți se dau cu groază înapoi și spun: „Un omuncu!, un om fără suflet, un slujitor al diavolului, un monstru!” Cînd întîmplător îi este ucis clinele, nici măcar Rodin, unicul său prieten, nu poate să-l împiedice pe decepționatul omuncu! să disprețuiască întreaga omenire. În desfășurarea sa ulterioară, filmul prevestește în mod uimitor apariția umbrei lui Hitler. Posedat de ură, omuncutul se proclamă dictatorul unei țări mari și începe să se răzbune cumplit pentru suferințele îndurate.

1 Conform unor informații provenind de la Henrik Galleen.

ativ și se adresează masei anonime. Filmele redau mai puțin convingeri explicite cît predispoziții psihologice, deci acele straturi de adîncime ale mentalității colective, care se află în subconștient. Ele constituie o sursă prețioasă de informare asupra pozițiilor predominante și asupra tendințelor interne cu răspîndire largă. Istoria filmului german a lui Kracauer este istoria motivelor care străbat filmele de orice nivel, căci ceea ce contează în concepția sa nu este atît popularitatea filmelor, constatată statistic, cît popularitatea motivelor lor plastice și de conținut. Ele sînt proiectările exterioare ale necesităților interioare și au o valoare simplomatică, atunci cînd apar în filme populare sau nepopulare, producții de vîrf sau de calitate a doua. Unii istorici nu țin cont de factorul psihologic. Totuși factorii economici, sociali și politici nu ajung pentru a explica forța năvalnică de pătrundere a hitlerismului și inerția cronică din tabăra adversă; în spatele istoriei deschise a oscilațiilor economice, a cerințelor sociale și a uneltirilor politice se desfășura și o istorie secretă, iar Kracauer ne arată că descoperirea acestor predispoziții în mediul filmului german ar putea duce la o înțelegere mai exactă a ascensiunii lui Hitler.

Deghizat în muncitor, el pune la cale răskoale care îi oferă ocazia, ca dictator, să astupe fără milă gura maselor. În cele din urmă dezlanțuie un război mondial. Această existență monstruoasă este nimicită abia printr-o lovitură de trăsnet.

Atât *Omunculele* cât și *Golem* portretizează caractere, ale căror trăsături anormale se înfățișează ca rezultat al unor origini anormale. Dar postulatul unor astfel de origini este în adevăr un pretext poetic, care face să fie rațional faptul aparent inexplicabil, că acești eroi sînt sau cred că sînt diferiți de semenii lor. Că-i face să fie atât de diferiți? Omunculele formulează motivul de care golemul este doar semi-conștient: „Sînt privat de lucrurile cele mai grandicase, pe care le oferă viața!”. El indică incapacitatea sa de a da și a lua viață — o afecțiune care trebuie să-i confere pur și simplu un puternic sentiment de inferioritate. În jurul epocii cînd a apărut *Omunculele*, filozoful Max Scheler ținea prelegeri la întruniri publice despre cauzele urii, pe care Germania o dezlanțuie în lumea întreagă. Nemții se asemănau cu omunculele: ei înșiși sufereau de un complex de inferioritate, datorită unei evoluții istorice care s-a dovedit a fi dăunătoare pentru încrederea în sine a păturii mijlocii. În contrast cu englezii și francezii, germanii nu reușiseră să ajungă la revoluție și deci nu întemeiaseră niciodată cu succes o societate cu adevărat democratică. Semnificativ este că literatura germană nu oferă nici o singură operă care să pătrundă în felul lui Balzac sau al lui Dickens un întreg social articulat. În Germania nu exista un întreg social. Păturile clasei mijlocii se găseau în acea stare a lipsei de maturitate politică, pe care se temeau să o combată, pentru a nu-și periclita și mai mult poziția lor socială, și așa nesigură. Această atitudine regresivă a dat naștere unei stagnări psihologice. Obiceiul lor de a nutri strîns legate sentimente de inferioritate și singurătate era tot atât de nefermentat ca și înclinația lor de a se deda cu pasiune viselor de viitor.

Cele două personaje de film artificiale reacționează asemănător la frustrare. În cazul omunculele, impulsurile care îl determină să acționeze sînt destul de evidente. El unește pornirea sa de distrugere cu tendințe sadomasochiste, care se manifestă în oscilația sa între supunerea umilă și forța lui dornică de răzbunare. Psihanaliza modernă este fără îndoială autorizată să interpreteze aceste perversități drept mijloace de a scăpa de suferințele specifice prin care trece

Criticul accentuează în studiul său faptul că în ciuda tuturor modificărilor din domeniul filmului german, în ceea ce privește temele și felul prezentării, ele și-au păstrat anumite caracteristici, ce sînt tipice pentru modul senzațional în care s-au impus — chiar și după anul 1924, care marchează începutul unei perioade lungi de decădere. Ceea ce a stîrnit cea mai mare admirație pe plan internațional a fost talentul cu care au minuit regizorii germani întregul arsenal al procedeelor vizuale, încă de pe vremea lui „Caligari”: simțul lor evident pentru clădiri impozante, virtuozitatea lor în dezvoltarea acțiunii cu ajutorul unei iluminări adecvate, rolul deosebit al unui aparat de filmat ce se mișcă foarte liber, cit și puterea organizatorică și o disciplină colectivă care atestă unitatea acțiunii și armonia perfectă dintre lumină, clădiri și actori. Datorită unor astfel de valori unice, filmul german a jucat un rol de importanță mondială, iar demonstrația inteligentă și aplicată a lui Siegfried Kracauer din „De la Caligari la Hitler” reprezintă o construcție importantă oferind un model de gândire în domeniul artei cinematografice despre film.

DANIELA ȘTEFĂNESCU-CIOBANU

omuncului. Faptul că ambele filme se bazează pe astfel de supape dezvăluie că există puternice predispoziții în acest sens.

După crizele lor de amoc golemul și omuncului mor în finalul care este la fel de îndepărtat de normal ca și originile lor. Moartea omuncului este la drept vorbind supranaturală, cu toate că și un act de răzbunare sau de dreptate l-ar fi dus tot acolo. Sfirșitul său, care îl izolează definitiv de restul omenirii, dă dovadă nu numai de dorința unui membru al păturii mijlocii germane de a se prevala de independența sa față de cerințele sociale, ca *Studentul din Praga*, ci dovedește și mândria sa relativ la această izolare autodecretată. Ca și sinuciderea lui Balduin moartea celor doi monștri prevestește niște umbre triste.

Al patrulea film arhaic, care indică nelinește psihologică, a fost *Celălalt* (Der Andere) — 1913 —, o replică realizată la cele trei filme de obsesii. El s-a bazat pe piesa de teatru cu același titlu a lui Paul Lindau, care a dramatizat *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, pe care filmul l-a transpus într-o atmosferă burgheză apăsătoare. Dr. Jekyll devine dr. Hallers, un procuror luminat din Berlin, care, cu ocazia unei petreceri pe care o dă, suride sceptic în fața unui caz de sciziune a personalității. Așa ceva, afirmă el, nu i s-ar putea întâmpla niciodată. Însă Hallers cade extenuat de pe cal și ca urmare se cufundă tot mai des într-un somn forțat, din care se trezește ca „Celălalt”. Acest al doilea eu al său se asociază, ca escroc, cu un spărgător, pentru a intra cu forța în casa procurorului. Poliția ajunge înaintea sa și-l arestează pe spărgător. În timp ce este cercetat, complicele său adoarme, pentru a se trezi ca dr. Hallers — care nu este cîtuși de puțin conștient de complicitatea sa. Cînd este silit să admită că este complicele spărgătorului, se prăbușește. Povestea are un happy-end. Hallers își revine și se căsătorește: prototipul unui cetățean, care este imun la orice tulburări psihologice¹.

Aventura lui Hallers dă de înțeles că oricine poate deveni victima unei dereglări psihice, precum Balduin, sau un izgonit al societății, sau omuncului. Hallers este definit acum ca membru al păturii mijlocii germane. Datorită înrudirii sale spirituale cu figurile de maniaci din alte filme, pare cu atât mai îndreptățit să-i considerăm și pe ei ca reprezentanți ai păturii mijlocii. În loc să dezvolte mai departe această înruidere, *Celălalt* o reia doar în treacăt. Tulburarea lui Hallers apare ca o boală vindecabilă; și departe de a se sfîrși în mod tragic, el se reîntoarce la adăpostul pașnic al vieții normale. Această diferență se datorează unei schimbări de perspectivă. În timp ce filmele de obsesii reflectă spontan anumite atitudini care erau simptomatice pentru starea de indispoziție colectivă, *Celălalt* se apropie de aceleași atitudini însă din punctul de vedere banal al optimismului păturii de mijloc. Mollipită de acest optimism, povestea camuflează această indispoziție dominantă și o simbolizează deci printr-o coincidență cu totul ocazională, care nu reușește să zdruncine încrederea în certitudinea absolută.

Destin I

În încercarea de a examina elementele de bază ale eului, imaginația creatoare a germanilor nu s-a mulțumit să descopere noțiuni tiranice, ci și-a pus și întrebarea ce s-ar putea întâmpla, dacă tirania ar fi respinsă ca formă de viață. O singură posibilitate părea admisibilă, că lumea s-ar transforma într-un haos al pasiunilor și al instincțelor dezlănțuite. Din 1920 pînă în 1924 — epocă în care filmul german n-a pledat niciodată pentru cauza libertății, nicidecum să o înfățișeze pe peliculă — filmele care zugrăveau porniri necontrolate erau la fel de curente ca și fil-

¹ Broșură de popularizare a filmului; Kalbus, *Arta filmului german*, vol. I, p. 14. Rolul dr. Hallers a fost primul rol în film al lui Albert Bassermann.

mele cu tirani. Germanii erau clar de părere că nu le rămânea de ales decât între anarhia distrugătoare și dominația tiranică. Ambele posibilități păreau fatale. În acest caz de forță majoră imaginația din acea vreme a găsit refugiu în noțiunea antică de destin. Soarta rea, decretată de destinul neînduplecat, nu era o simplă întimplare, ci un eveniment grandios, care trezea un fior metafizic tuturor celor care îl trăiau și îl îndurau. Ca urmare a unei forțe majore, cel puțin soarta avea măreție. Succesul hotărâtor pe care l-a avut *Declinul occidentului* (Untergang des Abendlandes) a lui Spengler pledează în favoarea acestei receptivități deosebite. Deși mulți filozofi și oameni de știință germani, de însemnată, au renegat puternic cartea, ei au fost incapabili să scadă forța copleșitoare de atracție a unei viziuni care părea să-și extragă capacitatea de profetizare a decăderii din legi istorice inerente. Această viziune corespundea atât de perfect cu situația emoțională, încât orice contraargument își pierde forța.

Al doilea grup de filme după *Caligari* este alcătuit din două filme de Fritz Lang, în care destinul joacă un rol important. Primul a apărut în 1921: *Moartea obosită* (Der müde Tod), cu un an înaintea lui *Dr. Mabuse*. Lang scrisese din nou scenariul împreună cu Thea von Harbou. După premiera filmului, un critic sarcastic din Berlin s-a simțit nevoit să-și intituleze recenzia „Moartea obositoare”. Însă când puțin mai târziu francezii au lăudat această operă ca tipic germană, i-au descoperit și germanii valoarea și ceea ce părea să fie mai întâi un eșec, s-a transformat într-o izbândă ¹.

Pe jumătate legendă, pe jumătate poveste, istorisirea cu colorit romantic începe cu sosirea unei fete și a tânărului ei iubit la hanul unui orașel vechi. Li se asociază un străin sinistru. După cum ne lămurește un cadru, acest om a cumpărat mai demult un pământ, care se învecinează cu cimitirul apropiat și l-a înconjurat de un zid uriaș, în care nu există porți. Fata aruncă o privire în bucătăria ospătăriei; când se întoarce, iubitul ei a dispărut împreună cu străinul. Își iese din firi de spaimă și aleargă la zidul cel uriaș, se prăbușește acolo leșinată și este găsită după un timp de către bătrânul farmacist al orașului, care o ia la el acasă. În timp ce acesta pregătește un fortifiant, fata își prepară în disperarea ei un pahar cu otrăvă. Dar de abia îl atinge otrava buzele și ea începe să albească un vis lung, în care reapare zidul uriaș. De data aceasta se deschide o ușă și în spatele ușii se ivește o scară nesfârșită. Pe treapta cea mai de sus se află străinul și o așteaptă pe fată. Când ea l-î revendică pe iubitul ei, străinul o conduce — ca înger al morții el este un agent al destinului, poate destinul însuși — într-o sală mare și întunecoasă, în care fiecare dintre luminări ardea pentru un suflet omenesc. Să-i fie îndeplinită dorința, spune el, dacă ea poate împiedica să se stingă trei dintre luminările care și începuseră să plîdă. Acum autorii introduc un truc compozițional, care-și găsește mal târziu întrebuintarea în *Cabinetul figurilor de ceară* (Wachsfigurenkabinett): trei episoade lungi, care istorisesc povestea acestor luminări, întrerup firul acțiunii principale. Primul episod se desfășoară într-un oraș mahomedan, al doilea în Veneția Renasterii și al treilea într-o Chină imaginară. În toate cele trei episoade fata și iubitul ei parcurg niște stadii oarecum diferite ale metempsihozei, în care sînt urmăriți de un tiran invidios, avid și cumplit, ceea ce apropie în mod ocazional acest episod de filmele istorice ale lui Lubitsch. De trei ori fata încearcă să-l păcălească pe tiranul care atentează la viața iubitului ei; de trei ori tiranul își îndeplinește planurile criminale cu ajutorul morții (sau destinului), care este întru chipată de fiecare dată prin călău. Cele trei luminări se sting

1 Informație dată de Fritz Lang.

și fata cere încă o dată morții îndurare, la care moartea îi dă o ultimă șansă. Dacă fata i-ar aduce viața altuia, ea ar fi dispusă să i-o redea pe a iubitului ei. Visul fetei, care n-a durat decât fracțiunea unei secunde, se sfârșește când farmacistul îi smulge din mână paharul cu otravă. El îi dă fetei de înțeles că și el este sătul de viață; când fata însă îl roagă să-și jertfească viața, el o alungă din casă. Un cerșetor istovit și niște bătrâne bolnave dintr-un spital refuză să se sacrifice în acest fel. În spital izbucnește un foc și pacientele află după fuga lor că au lăsat în urmă un copilăș. Mișcată de durerea mamei, fata își croiește drum printre flăcări. În aceeași clipă în care ea salvează copilul, moartea, ca împlinire a promisiunii sale, întinde brațele pentru a reclama această viață. Dar fata revocă pactul. În loc să-și răscumpere iubitul, ea întinde copilul printr-o fereastră fetei lui mame. În cele din urmă moartea o conduce pe muribundă spre iubitul ei mort, prin casa care arde și se prăbușește și, unite pentru totdeauna, sufletele lor urcă spre cer pe deasupra dealurilor înflorite¹.

Față de o astfel de acțiune, publicul este obligat să-și imagineze că faptele tiranilor, oricât ar părea ele de arbitrare, sînt voite și rînduite de către destin. Agentul destinului își exercită tirania lui nu numai în cele trei episoade, ci și în povestea propriu-zisă. Moartea, la care li condamnă pe tinerii îndrăgostiți, este atît de lipsită de sens, încît pare că un tiran fără scrupule ar fi tras sforile. Există o poveste veche despre un călător, care este îngrozit de nelegiuirile însoțitorului său. Acest camarad enigmatic dă foc unei case nelocuite, disprețuiește dreptatea și plătește înversunat bincel cu rău. În final el se dezvăluie că e inger și îi încredințează călătorului adevărata semnificație a acelor nelegiuri aparente pe care le-a comis ca măsuri de prevedere, pentru a-i apăra de catastrofe viitoare pe cei cărora ele le-au adus nenorocire. Nu putem desprinde un asemenea sens paradoxal din faptele șocante ale destinului în *Moartea obosită*. Filmul se încheie cu autorenunțarea fetei, căreia îi este conferită o semnificație religioasă, ceea ce subliniază subtitlul „Cine își pierde viața, o va câștiga”.

Efectul de durată al procedeelor cinematografice din *Moartea obosită* este cu atît mai surprinzător, cu cît întregul film a trebuit să fie turnat cu un aparat de filmat cu manivelă și nu s-au putut face filmări de noapte. Aceste imagini pitorești sînt reușite atît de precis, încît ai uneori iluzia că sînt chiar reale. Episodul venețian, „un desen trezit la viață”, lasă să învie în mod autentic spiritul Renașterii, fie în scena convoiului de carnaval cu siluete, care cad de pe un pod, fie în strălucita luptă a cocoșilor, care răspîndește clar și cu forță o pasiune sudică, cum o înfățișau un Stendhal sau un Nietzsche. Episodul chinezesc este ticsit cu scame-torii. Este în general cunoscut faptul că armata liliputană, calul fermecat și covorul zburător ale acestui episod l-au inspirat pe Douglas Fairbanks în filmul său *Thief of Bagdad*, o reprezentare spectaculoasă a unor astfel de trucuri iluzioniste.

Esența umană a morții iese mai curînd la iveală prin procedeele cinematografice decât prin acțiune. Cu o grijă nesfîrșită ridică moartea lumina unei lumînări, pentru a despărți ușor de trup sufletul unui copil. Acest gest, ca și delicatețea pe care o manifestă față de fată li trădează rezistența interioară la datoria ce i se impune. Este ostenită de funcția sa. Tocmai prin faptul că filmul umanizează agentul destinului, el accentuează caracterul irevocabil al deciziilor luate de către destin. Diferite artificii cinematografice servesc unui scop analog; așa, de pildă imaginile ar căuta să impună închipuirii spectatorului natura nelîndurătoare a

¹ Vincent, *Istoria artei cinematografice*, p. 147

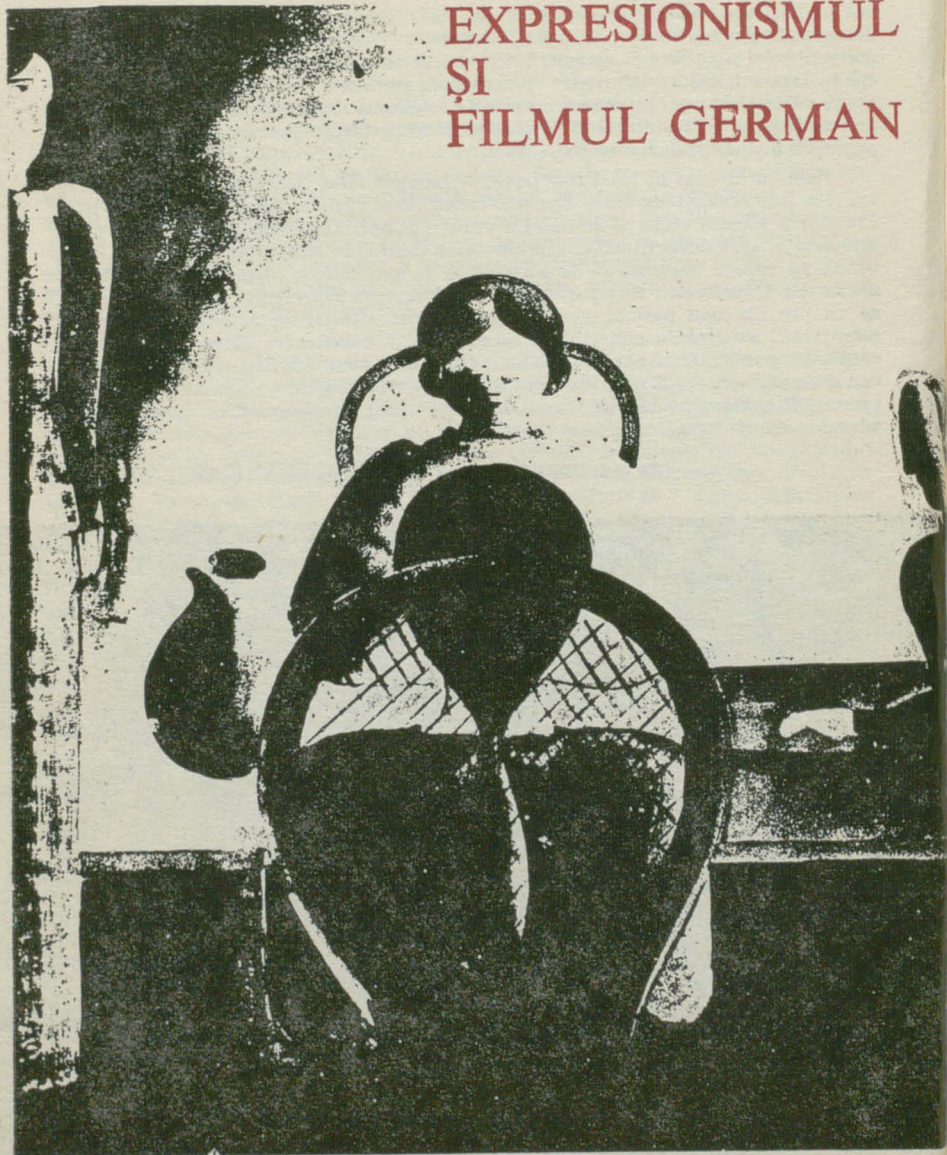
destinului, care pretinde respect profund. Zidul uriaș, pe care l-a ridicat moartea, nu acoperă doar orizontul, ci se încheie paralel cu cadrul imaginii, așa încât întinderea zidului nu poate fi apreciată nici măcar prin aliniamente. Atunci când fata stă în fața lui, contrastul dintre dimensiunea imensă și figura ei micuță simbolizează că implorarea omenească nu găsește înțelegere din partea destinului. Această inaccesibilitate este indicată și prin nenumăratele trepte pe care fata trebuie să pășească în întâmpinarea morții. (...)

Renumitul film al lui Fritz Lang, *Nibelungii* (Die Nibelungen), premiera în 1924, a fost realizat de către Decla-Bioskop, care fuziona tocmai atunci cu Ufa. Pregătirea acestui clasic al filmului a durat doi ani. Thea von Harbou, care avea o înclinație spre teme titanice, a prelucrat scenariul în mod liber după surse străvechi, pe care a încercat să le actualizeze la problemele majore ale zilei. Mitul nordic s-a transformat într-o romanță sumbră, care reprezenta figurile legendare ca victime ale unor pasiuni apăsătoare. În ciuda stilului monumental, *Nibelungii* n-ar trebui să vină în nici un caz în concurență cu ceea ce Lang numea într-o explicație publicată cu ocazia premierei filmului „luxul risipitor al filmului american de costume”. După el, *Nibelungii* aveau o cu totul altă misiune: să creeze ceva pronunțat național, care s-ar impune ca și *Cîntecul Nibelungilor*, ca mărturie adevărată a spiritului german. (...)

În românește de DANIELA ȘTEFĂNESCU-CIOBANU



EXPRESIONISMUL
ȘI
FILMUL GERMAN



EXPRESIONISMUL ȘI FILMUL GERMAN

Legătura dintre expresionism — chiar și numai referindu-ne la cel din domeniul artelor plastice — și arta filmului german, este atât de binecunoscută și de permanent menționată, încât provoacă nevoia unei reexaminări a motivațiilor ei. Multele studii apărute despre expresionism în ultimele două decenii, expozițiile care i s-au consacrat, influența lui derivată de aici, dar mai ales izbucnirea, spre sfârșitul deceniului trecut și în activă continuare astăzi, a neoexpresionismului figurativ în Germania și apoi în Statele Unite ale Americii, au scos la iveală aspecte ale experienței expresioniste, care tulbură puțin liniștile conexiuni mai curînd de suprafață, stabilite pînă acum între filmul german contemporan și expresionism.

Prima întrebare care-și cere drepturile: despre ce expresionism este vorba; ce sens se dă acestui termen, știut fiind că, istoricește vorbind, expresionismul a avut mai multe faze — diferite între ele ca fundamentare teoretică și formulare practică. Recapitulîndu-le mai întîi pe linie programatică, înregistrăm faza „Brücke” (1905—1908), fază a naturismului și căutării de „noi frumuseți” (E.L. Kirchner) în trupul și fizionomia umană, în peisajul rural și urban, frumuseți dinamice, puternice, iscate din gustul pentru abruptul expresiv eliberat de frica „urîtului”. Vine apoi faza „Der blaue Reiter”, a aspirației către absolutul ascuns dincolo de formele vizuale organizate în imagine, a cărei esență, tocmai fiindcă trebuie să exprime adevăruri spirituale definitive în adîncimea lor, rămîne devotată ideii de armonie și renunțării la angulozități și „strigăt”. (Franz Marc, August Macke, Kandinsky, Jawolensky). Urmează momentul postexpresionist, marcat de militantisul social-politic al lui Otto Dix, George Grosz, Hans Grundig, Georg Scholz. Ca ton, ei sînt violenți, duri; ca repertoriu imagistic fac însă trecerea spre orientarea rece neo-obiectivistă, spre acea „Neue-Sachlichkeit”, care a încorporat mai toate conceptele expresionismului anterior și va constitui de fapt una din principalele surse ale filmului german actual. Din punctul de vedere cronologic, prima serie de realizări celebre ale filmului german expresionist a coincis tocmai cu afirmarea viziunii neo-obiectiviste, fără ca ele să fi fost însă marcate — atunci — de problematica ei filozofic-militantă, ci de o altă filieră, secundară — a romantismului fantastic-expresionist încărcat de elemente simboliste, cea a lui Alfred Kubin și Gustav Meidner, precum și de repertoriul de motive al expresionismului beletristic și dramatic, care nu se suprapune, — așa cum se credea — cu repertoriul imagistic al expresionismului plastic. Au intervenit apoi și manifestările dadaiste, care în mișcarea artistică berlineză și în cea de la Köln au luat un caracter pronunțat combativ, social-politic și s-au interferat în multe puncte cu neo-obiectivitatea și cu înfățișările expresioniste ale suprarealismului, de ex. la Max Ernst. Amintiri ale futurismului sînt și ele încă stăruitor prezente, atât prin repertoriul de teme ale „orașului”, cît și prin exemplificările teoriilor privind descompunerea mișcării, analiza dinamicii corpului uman. Toate aceste încrucișări și suprapunerii de căutare, tot acest furnicar de idei, adesea dispartate și aparent contradictorii, au fost totuși străbătute de o aceeași urzeală conceptuală care tocmai ea va deveni centrul de irradiație al gîndirii cinematografice germane de avangardă, după cum va sta și la baza noului expresionism al artelor plastice:

◀ Oskar Schlemmer, *Frauen am Tisch* (Femei în jurul mesei), 1928

În parte a expresionismului informal al anilor 50—60; pe deplin a expresionismului figurativ contemporan.

Conceptele acestea, mobile, suple, cu caractere generate de momente ale experienței istorice germane privesc raporturile omului cu realitatea fizică; astfel conceptul de natură, de materie; altele se referă la raporturile umane cu lumea valorilor: aici se plasează conceptele de acțiune, tensiune, forță, expresie, care, corelate cu celelalte concepte, ontologice, vor fundamenta programele estetice ale filmului interbelic numit expresionist — de la Murnau la Fritz Lang, Lubitsch și von Sternberg — și, în egală măsură, vor defini jocul unor actori ca Paul Wegener, Emil Jannings, Marlene Dietrich, Brigitte Helm, Erich von Stroheim; jocul, dar și fizionomia și mișcările corporale. Este de urmărit în acest sens cum, dela „Cabinetul Doctorului Caligari” la „Metropolis” și dela „Îngerul albastru” la „Opera de trei parale”, acționează conceptele expresionismului. Ele nu acționează pur și simplu, nemijlocit, ci indirect, prin selecție, și, mai adesea, prin sinteze. Opțiunea viziunii cinematografice merge spre încarnarea ideii de forță, de tensiune: forță cu un substrat demonic sau cel puțin straniu, tinzând să se îndepărteze de cultul naturii pure, așa cum l-au propagat pictorii expresioniști germani din prima fază a mișcării exprimându-l în acele imagini cu nuduri în mijlocul naturii, încărcate de un naturism animist, căutător de legități ascunse, pretutindeni valabile pentru imensul și unicul cîmp de forțe care este natura în concepția expresionistă. În filmul expresionist interbelic tocmai anti-natura, artificialul, masca, falsa ordine, cea fără temeiuri în rînduilele organice dobîndesc prioritate. În „Dr. Caligari”, în „Metropolis”, în „Nibelungi”, personajele se mișcă abrupt, mecanic, într-un decor de elemente geometrice cu care se contopesc într-o atmosferă impregnată de un fantastic rece. Nu sentimentul unității cu natura dă viață acelor trupuri, ca în estetica preexpresionistă coregrafiei „Jugendstil” proiectată de Loie Fuller sau Isadora Duncan, ci unitatea sofisticată, cu un univers de forme decorative posedînd forță autonomă. Întocmai ca în ornamentica mișcării „Art-Déco”, de care viziunea scenografică a filmelor menționate se leagă îndeaproape, aceste forme nu ascund și nu domină, prin abstractizare, o realitate concretă veritabilă, ci una de ordin secund, am spune marionetizată. Aceste aspecte ale filmului expresionist nu rezultă însă din contactele cu expresionismul „clasic” al celor două prime mari momente, în care tocmai victoria unei filozofii a naturii de esență romantică asupra „artificialului” de orice fel definea pe ansamblu gîndirea artistică și asigura un echilibru în dezechilibrul caracteristic picturii, graficii și sculpturii expresioniste la începutul secolului XX. Se pot stabili în schimb raporturi cu tradiții vechi, iconografice și scenografice-germane, și în primul rînd cu teatrul de păpuși și arta păpușii, cu tehnica jucăriei automate, micul univers artificial înșesat de tîlcuri simbolice și magice. Simbolurile păpușii și marionetei care au tentat și dadaismul și suprarealismul, în special în Germania, vor pătrunde mai tîrziu în sistemul emblematic al artei politice — de la desenul publicistic la cabaretul satiric. Este de presupus astfel că nu numai fizionomia — mască a unor personaje ca Dr. Caligari sau eroina Metropolisului se inspiră și din repertoriul păpușeresc, transpunînd la scară de gigantism emoțional, artificiul ca mijloc de expresie complice, cu răul, ci și figura și mișcările, stilul lui Erich von Stroheim, puse de unele interpretări critice numai pe seama originii și educației lui austriace în ambianța cezaro-crăiască și a obsesiei de a o evoca. În fapt, această evocare, în multe amănunte asemănătoare descrierilor lui Robert Musil referitoare la Arnheim, personajul principal al „Omului fără însușiri” sociale și istorice concentrează tenta satirei exact pe metafora marionetei, a păpușii automate, purtătoare de pasiuni artificializate, exprimate în formule premeditat stereotipe. Fixități ale fizionomiei și gesticula-

ției întâlnim și în jocul lui Conrad Veit, nu susținut însă de un la fel de complex substrat filozofic-cultural ca la Erich von Stroheim. Pe linia altor structuri psihistorice, apare și la Chaplin ecoul unei integrări a simbolului marionetei, cu fizionomia fixată odată pentru totdeauna în rolul respectiv. Prezența aceleiași metafore — și a ramificațiilor ei — poate fi semnalată chiar și în unele titluri de film: în „Cabinetul manechinelor de ceară” al lui Paul Leni și în „Păpușa” lui Ernst Lubitsch. Ideea plurisemnificațiilor și forței de irradiație a acestei metafore circula la data aceea: 1917—1930. Ea se exprima pe trasee paralele. Cel mai interesant dintre toate, cu ecouri și astăzi în viziunea lui Fassbinder, a fost drumul parcurs de Oskar Schlemmer — pictor, sculptor, desenator, scenograf, creator de balet, profesor la Bauhaus. El a fost primul în a realiza o sinteză între expresia abstractă ca demers de purificare după experiența expresionistă și repertoriul de motive, substanța filozofică generatoare de utopii și mituri ale aceleiași experiențe. Nucleul gândirii lui Schlemmer: organizarea organicului, transformarea măștii și marionetei într-un simbol benefic, al ascendenței spre ordine, nu al coborîrii spre bășoșenie și ridicol, a fost încarnată cel mai revelator în Baleturile triadice (întotdeauna cu trei personaje). Felul în care aceste baleturi au conceput raporturile dintre om și spațiu, ca o acțiune ordonatoare, tradusă prin ceea ce s-ar putea numi însuflețirea unghiurilor drepte, a jucat un rol în leșirea filmului german din obsesia zigzagurilor cu mișcare oblică, a diagonalelor rupind cu brutalitate spațiul narațiunii, a scărilor întortochiate, a zidurilor strimbe, a întregi recuzite scenografice provenite ca alcătuire formală din futurism, din orfismul lui Robert Delaunay și al lui Lyonel Feininger cu picturile și desenele lor de arhitecturi: case, catedrale și turnuri clătinate, înclinate, dinăuntru destabilizate, sau din rayonnism-ul rusesc al Gonciarov și al lui Larionov. Numai sub aspect iconografic, al prezenței ca atare a motivului se poate vorbi despre surse expresioniste în filme ca „Raskolnikov”-ul lui Robert Wiene (autorul „Doctorului Caligari”); ca „Din zori plină la miezul nopții” (după Georg Kaiser) de Karl Heinz Martin, sau „Casa la lună” de același autor, surse care însă, trebuie încă odată precizat, aparțin exclusiv fazei ultime, a expresionismului fantastic — militant așa cum îl întâlnim la Dix, Grosz, Conrad Felix Müller, Hans Grundig. Aceștia includ în imagistica lor de bază elementele de arhitectură deformată ca decor cu efecte teatrale, de potențare emoțională. Uneori însă, de pildă în motivul scării întunecate și spiralate sau al scheletelor de arhitecturi ruinate, sursa este mai îndepărtată. Ea poate fi rembrandtiană — de pildă asemănarea de amplasament din „Cabinetul Dr-ului Caligari” cu scara din gravura „Sf. Ieronim” a lui Rembrandt este izbitoare; în alte filme sursa pare să fi provenit din alte imagini ale barocului cu iz fantastic, — de ex. din cele ale lui Piranesi sau Magnasco.¹ Există totuși un punct în care expresionismul clasic a fost consultat; și anume în problema luminii. Lăsând la o parte momentele de violent contrast prin clar-obscururi — acestea de sursă barocă —, tipul de „iluminare”, prin țîșnirea luminii ca din interior, ca revelație, folosită de scenografia expresionistă în același context al artificializării, al autonomizării față de realul obiectiv, are legături cu procedeele ale expresioniștilor din faza „Brücke” în special cu xilogravura lui E.L. Kirchner, Schmidt-Rottluff și Heckel. Mari admiratori ai gravurilor germane vechi, pe care doresc s-o reformuleze în termeni noi expresioniștii înovează în stilizarea formelor, dar preiau de la Dürer, Cranach Baldung, Grien tehnica iluminării ireale, fără funcție descriptivă, ci numai comunicativă. Un exemplu găsim în „Nibelungii” lui Fritz Lang unde petele de lumină pătrund în pădurea nu ca o referire la realitate, ci, ca și în peisajele gravate ale

¹ Surse și astăzi folosite uneori de Wim Wenders și Syberberg în peisajele cu element de arhitectură simbolică.

lui Schmidt-Rotluff și Heckel, ca un demers simbolic, ca semnalizare. Din toate aceste observații rezultă că, la vremea acelor filme, încadrarea lor stilistică numai în expresionism și interpretările derivate de aici, au fost făcute pe criteriile de atunci ale criticii și istoriografiei de artă, aflată în plină desfășurare a fenomenului artistic și deci încă fără posibilitatea de a avea o viziune de ansamblu a conexiunilor. Din aceleași cauze nu a fost în schimb îndeajuns relevantă sursa expresionistă a unor filme ca „Îngerul albastru”, „Opera de trei parale” și altele, nepreocupate de mijloacele și rolul stilizării decorative, nici ale fantasticului supranatural, dar care au integrat din experiența expresionistă, odată cu un număr important de elemente iconografice umane cu substrat simbolic: clown-ul, lumea cabaretului, a circului, dezintegratul social, etc., și aspirațiile misionare, regeneratoare ale expresionismului în încercarea lui de a reda naturii drepturile și a condamna convenția, constrângerea. Că pe acest traseu — al priorității conținutului căruia i se vor adapta noi mijloace de expresie, se va dezvolta atît școala noului film german fundamental marcată de valorile expresionismului — cit și ampla mișcare a picturii neoexpresionismului cit și ampla mișcare a picturii neoexpresioniste, faptele o vor dovedi din abundență.

Atunci cînd noul film german de autor a început — în cursul anilor 60 să fie cunoscut și treptat apreciat ca poartă de intrare spre o problematică între politic și metafizic, exercițiul vizual, cultura plastică a publicului și nu numai în Germania — atinsese un prag al familiarității cu arta abstractă de toate felurile; mai precis spus cu arta neo-obiectuală. Prin intermediul ei se opera acum contactul cu înfățișările mai profunde ale realului. Le rămînea fotografiei și filmului să le preia pe acelea care rămîneau în afara posibilităților de abordare a artei plastice non-figurative. Se poate deci presupune că, dincolo de evoluția pe propriile ei coordonate, arta filmului a fost implicată — și nu numai în mod general — în evoluția artelor plastice din secolul XX, și cu un rol deosebit de important tocmai în momentul în care se instala o stare de tensiune în artele plastice generată de așteptarea și presimțirea unor schimbări de orientare a gustului. Rolul acesta se desfășura în două sensuri și sub influența artelor plastice (nu numai a picturii), cit și prin influența exercitată asupra lor. Primul fapt care trebuie observat aici, este că lungul drum parcurs de arta abstractă cu variatele ei forme n-a rămas fără ecou în film — și în cel german din prima etapă a înnoirilor lui în special. Gustul pentru structura geometrică a imaginii-cadru, dominată de drepte, de peisaje care par văzute prin cercevelele perpendiculare ale unor imense ferestre; pentru personaje și ele abstractizate, gîndite ca elemente prinse în acele peisaje fără vreun relief expresiv anume — așa cum le întîlnim de pildă, stăruitoare — în filmele lui Wim Wenders, relectă ecoul deprinderilor vizuale cu arta abstractă. Interesant este însă că, pe urma acestor deprinderi, și în același timp din nevoia de a găsi formulări adecvate unei portretistici expresive proiectată pe fundaluri rămase fidele criteriilor estetice ale simplității, rigorii și lucidității abstracte, autorii germani de film s-au adresat picturii și graficii neo-obiectivității“ Neue-Sachlichkeit. Fizionomiile care amintesc de portretele lui Christian Schad, Rudolf Schlichter, se regăsesc ca o suită neîntreruptă, plină la Fassbinder. În „Chinesisches Roulette“, Fassbinder atingea — în acest sens — un summum al efectelor abstractizante. Personajele sînt legate între ele printr-un sistem de linii invizibile, alcătuiind un clmp geometric, un spațiu riguros organizat, un soi de spațiu trigonometric. Figurile, corpurile, coafurile, detaliile de îmbrăcăminte, gesturile, poartă amprenta distanțării în exactitate a portretelor neo-obiectivității. Al doilea fapt de observat este că, tocmai în această portretistică a mișcării neo-obiectiviste, atît de necomunicativă încît apare ca

o formulare a însingurării din redoare interioară și — iarăși — marionelizare, zace încă ascunsă o tensiune expresionistă. La Otto Dix, H. Grundig, G. Grosz, G. Scholz ea ieșea la suprafață atît pe calea polemicii social-politice, cît și sub forma unui vitalism elementar exprimat într-un erolism brutal. Această față expresionistă a viziunii neo-obiectiviste de abstracție figurativă, și care trebuie înțeleasă ca o prezență de anticorpi într-un organism în stare de turburare și de echilibru precar, va influența actualul film german de autor, pînă la punctul de a deveni un factor de identificare națională. Un exemplu caracteristic pentru prelucrarea acestei dialectici a contrariilor îl oferă filmul „Neurasia” al lui Werner Schroeter. Aici factorul „abstracție” se situează în renunțarea la limbajul cuvintelor. Filmul este mut: rămîne doar limbajul corporal și muzica de acompaniament. Acest act de „sustragere” este pus în slujba unei transpuneri a limbajului pe planul „ideogramei”, al „hieroglificei”, exact în sensul în care E.L. Kirchner vorbea cu 50 de ani mai devreme despre hieroglifă ca instrument supraestetic cu multiple funcții: cinesleze, emotive, intelectual-cognitive. Pe această cale a „hieroglificei” care poate fi descifrată pe căi la rîndul lor multiple, personajele filmului Neurasia se vor putea devota mișcării corporale, într-un spațiu de tensiuni care ating stările extatice, cu gesturi care devin idolatrie și conferă trupului dimensiuni mitice. În acest context vizionar-expresionist, Schroeter își plasează elementele politice și istorice care actualizează filmul, păstrîndu-i irealitatea: asemănîndu-l cu o imagine de jurnal televizat căruia i s-ar opri sonorul. Același aliaj de expresionism și neo-obiectivism va influența de asemeni, în egală măsură, și neo-expresionismul, ale cărui baze teoretice oferă mai multe puncte de interes și surse de meditație, decît operele de artă rezultate din orientarea aceasta.

Deși pictura neo-expresionistă a apărut în mai multe țări: în Republica Federală Germania, S.U.A., Italia, Marea Britanie, fapt care a determinat un grup de critici și colecționari din R.F.G. și S.U.A. să organizeze în 1982 o expoziție consacrată neo-expresionismului internațional, intitulată „Zeitgeist” (Spiritul epocii), neo-expresionismul este considerat ca un moment artistic predominant german. Nu numai fiindcă cei mai numeroși reprezentanți sînt germani — și cei mai cunoscuți: dela Baselitz și Anselm Kiefer la Rainer Fetting și Markus Lüpertz, ei fiind totodată și cei mai categorici și consecvenți adepți ai acestei mișcări, dar și fiindcă în opera lor pot fi din ce în ce mai frecvent recunoscute referirile directe la primii reprezentanți ai expresionismului german clasic, în special la Kirchner și Nolde. Sînt niște referiri mai mult decît formale — deși și acestea există pregnant; ele au un caracter programatic cu adresă națională, și cu ambiția de a participa la definirea unui rol specific în elaborarea spiritualității germane contemporane. Deși există o deosebire majoră între cele două momente ale expresionismului german, primul pornind dela o stare de ingenuitate afectivă, de apropiere de arta primitivilor, de simplificare și reducere a experienței umane la esențial, iar al doilea operînd cu cele mai sofisticate mijloace de a filtra acunulările culturale, amîndouă aspiră la o regăsire a naturii în toate manifestările ei eliberate de convenția de orice ordin. Este vechea aspirație a romantismului german spre contopirea cu natura, aspirație înrudită, la rîndul ei, cu și mai vechi mituri germanice. Prin simbolurile și accentele în care apare această aspirație în neoexpresionism, cu programatica lui violență și cu un gust al dezlănțuirii învecinat cu autodistrugerea, se potențează trăsăturile expresionismului clasic și ale repertoriului său de simboluri, în cea mai mare parte identice totuși cu cele de astăzi. În perioada clasică a expresionismului, identificarea germanității lui nu a fost însă niciodată pronunțată cu atîta vehemență ca în 1980 la Bienala din Veneția, unde Republica Federală Germania a fost reprezentată prin picturi de Baselitz și Anselm

Kiefer, în fața cărora criticul german de autoritate Werner Spiess exclama că „sînt prea teutonice“. El nu se referea la procedeele de ordin tehnic, în sine energetic agresive, caracteristice pretutindeni limbajului neo-expressionist, ci la reîn-carnările unor motive obsesive în cultura artistică germană precum și la corelările, la asociațiile de motive care tocmai ele sînt urmărite cu insistență de arta plastică la fel ca și de cinematografia germană contemporană. Este vorba de corelarea dintre trăierea „naturii ca altar“, după cum se exprimă în 1961 Baselitz, cu „chipurile umane pe care, în adîncimile cetii, le zărești întotdeauna“, și experiența politică, omniprezentă. Este vorba însă și de protestul metafizic, de apelul emfatic la nelinștea existențială, și de aici, iarăși înapoi la reîntronarea cultului carnalității.

Prin simboluri ca vulturul, ca balaurul (să ne amintim de același balaur, forestier în „Nibelungii“, citadin în „Metropolis“), ca toboșarul (să ne gîndim la „Toba de tinichea“ — filmul lui Günter Grass) Baselitz, dar și alți neo-expressioniști germani, ritualizează noua figuratie naturalisto-erotic-politică din care își fac un program misionar de salvare — prin șoc — a omului de o înțelegere greșită, plină de prejudecăți și false inhibiții a raporturilor dintre trupesc și spiritual, dintre existența în natură și existența în cultură. Principalul punct de întîlnire dintre plastica neo-expressionismului și noul film german — îndeosebi la Schlöndorff, Fassbinder, Syberberg, Margarethe von Trotta aici stă, în acest program căruia filmul îi poate desfășura mai bine valențele narativ-retorice ale unei simbolistici specifice. Integrarea elementelor vizuale ale istoriei culturii în argumentația-atac, adresată zonelor profunde ale conștiinței și organismului omenesc, este una din achizițiile de seamă — prin filmul german — ale artei cinematografice în general. La Syberberg, atît în „Recviem pentru un rege“ cît mai ales în „Parsifal“, încărcătura neo-expressionistă de simboluri, culori, obiecte reale, obiecte transformate de istorie și cultură, embleme politice, stări extatice, stări ironice, doborîdește un caracter material, carnal, pe care îl preia simbolul central al filmului, rana lui Amfortas. Trebuie ea vindecată? În orice caz ceea ce-i stă la origine contează mai puțin acum. Mesajul neo-expressioniștilor atrage atenția asupra materiei în suferință, a materiei nedreptățite. Al ei este „strigătul“, nu mai idealizează natura, nici nu au nostalgia ei ca vechii expresioniști. Încearcă totuși s-o regăsească, fie și cu brutalitate sau emfază, dincolo de învelișurile încrustate ale unei culturi prețioase, dar eronat consumate și nu îndeajuns de sincere în fața acelei dimensiuni fundamentale a existenței active, care pentru gîndirea germană contemporană pe ansamblul ei, este politica. Politica, pare a spune mesajul neo-expressionist, — face parte din natura omului, și ca atare se cuvine să fie integrată în procesul de recuperare a materiei întreprins cu mijloace dificile, nu întotdeauna acceptate, dar care trebuie înțelese în contextul unei geografii, a unui sistem de experiențe și valori izvorîte din propria istorie. Werner Spiess respingea demersul neo-expressionist pe criteriile unui gust artistic impregnat de cultura franceză. Însă un interesant studiu al lui Wolfgang Max Faust, intitulat „Artă germană, azi, aici“ și apărut în ianuarie 1982 în „Kunst forum“, analiza neo-expressionismul în lumina experienței de viață germane și a părerilor unor personalități germane despre caracterele propriei culturi. Păreri pro și contra, înregistrate ca loialitate și luciditate, la capătul cărora autorul studiului ajunge la concluzia unei încrederi în această fază, importantă, spune el, nu atît pentru noutatea ei, care nici nu constituie o preocupare esențială a neo-expressioniștilor, cît pentru devoțiunea în slujba unei cauze considerată esențială în lumea actuală: cauza „cercetării propriei subiectivități“, cercetare negrevată, liberă să-și asume sau nu un cadru politic, dar conștientă de rostul integrării ei în sistemul de valori al culturii germane.

LEXICON AL „NOULUI FILM GERMAN“

Arbeitsgemeinschaft der Filmjournalisten e.V. (Colectivul de lucru al jurnaliștilor de film A.I.) (Asociație înregistrată). Face parte din Federația Internațională a Presei Cinematografice (FIPRESCI).

Arbeitsgemeinschaft Kino — Filmtheater (Colectivul de lucru cinema—Teatrul de filme)
Arbeitskreis der Filmclubs (Cercul cluburilor de film) Conduce cinecluburile, mijloacele acordarea de filme și pune la dispoziție material informativ.

Archive Cu toate eforturile depuse, RFG nu dispune până astăzi de o arhivă de filme centrală. Politica culturală depinde deocamdată încă de landuri și nu s-a ajuns la o centralizare în RFG a acestora.

„Există o economie care nu socotește decât rezultatele, dar mai există și alte economii, care descriu și procesul care duce la rezultate“.

Das Bundesarchiv in Koblenz (Arhiva federală din Koblenz) înființată la 1950, dependentă de Ministerul de Interne, dispune și de o secție pentru film. Fondul existent din 1934 a trecut în posesia RDG. Din 1952 se păstrează în arhiva de la Koblenz copile filmelor premiate, în total până acum de 23.500 titluri.

Das deutsche Institut für Filmkunde in Wiesbaden (Institutul german de filmologie din Wiesbaden). Existent din anii 40 din inițiativă particulară. Dispune din 1962 de o arhivă proprie de filme pentru landul Hessa.

„Istoria filmului pare să arate că ecranizările sunt totdeauna mai sărace decât literatura. Soluția nu se lasă ghicită numai în rezultate: există două mijloace diferite și de aceea capacitatea, bogăția expresiei rezidă în a produce pe tălmhuri diferite. Înainte de toate trebuie căutată rădăcina comună filmului și cărților: această rădăcină este povestirea. Totul are loc în mod epic, dramatic sau într-o formă ce nu acceptă clasificările, după împrejurări. Acesta e procesul“.

Die Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin (West) (Fundatia Cinemateca germană din Berlin (Vest). Intemeiată în 1962 prin cumpărarea unor arhive particulare. Din 1971 a preluat toate fondurile de filme existente în Berlin inclusiv materialul documentar în scopul elaborării științifice a istoriei germane a filmului. Dispune de asemenea de un cinematograf și de un împrumut de filme. Numărul filmelor înregistrate până în prezent este de circa 6000, jumătate din ele sînt filme de scurt metraj. Fundația adună și fotografii, afișe, programe, materiale de reclamă, aparate tehnice din perioada înce-

puturilor, schițe de decoruri, scenariile. De asemenea dispune de o bibliotecă de specialitate.

Münchener Stadtmuseum—Abteilung Film (Muzeul orașenes din München Secția pentru film). Adună filmele mute din trecut și cele prezente ale avangardei. În prezent are arhivate 670 filme.

Kommunales Kino Frankfurt (Cinematograful comunal din Frankfurt) Se dezvoltă ca muzeu de filme. Din 1970 orașul dispune de cea mai mare colecție de filme particulară din RFG.

Ausbildung (Formare) Din 1965 există în Berlin Academia germană de film și televiziune. Din 1966 în München o Școală

Superioară de televiziune și film. Academia din Berlin are drept scop să instruiască pe tinerii care doresc să lucreze independent și pe cont propriu să capete o bază teoretică și practică pentru o activitate profesională de mai târziu. Studenții capătă cunoștințele tehnice de bază (camera, sunet, montaj, trucuri, electronică). La Școala Superioară din München se pregătesc tinerii pentru profesii în domeniul televiziunii și filmului, adică: redactori, dramaturgi, regizori, programatori și directori de producție. În ambele instituții de pregătesc anual circa 200 până la 300 studenți, vîrsta 21 ani,

studiul: bachelareat.

Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (Academia germană de film și televiziune Berlin). Director Dr. Heinz Rathack. Nu mîr de studenți 56.

Hochschule für Fernsehen und Film (Școala Superioară de televiziune și film) München. Președinte: Prof. Helmut Jedele. Număr de studenți 100. Durata studiilor: 6 pînă la 7 semestre.

Berlinale—Festivals (Vezi la Festivaluri)
Bundesarbeitsgemeinschaft für Jugendfilmarbeit und Medienerziehung (Colectivul federal de lucru pentru filmul tineretului și educație

publică). Ținut de Ministerul pentru tineret, familie și sănătate al RFG și stimulează prin inițiative recupărarea tineretului pentru activitate cinematografică. Dispune de circa 800 colective asociate, prin Aachen dănd informații, reviste, congrese și întâlniri internaționale ale tinerilor. *Bundesverband der Fernseh- und Filmregisseure in Deutschland e.V.* (Uniunea regizorilor de televiziune și film din Germania A.I.). Angajată în toate problemele de politică a tarifelor regizorilor. Acordă anual, din 1977, premii pentru interpretări. Cen-

(Postul de radio al Berlinului liber), Süd-deutscher Rundfunk (Radio sudgerman), Südwestfunk (Postul radio sudvest), West-deutscher Rundfunk (Radio vestgerman), Zweites Deutsches Fernsehen (Al doilea post de televiziune german). În timp ce secțiunile de film ale televiziunii poartă grija producerii de filme, redacțiile pentru film poartă răspunderea procurării de filme gata făcute. Cele nouă posturi de emisiune poartă în comun responsabilitatea pentru programul de televiziune al postului I. *Festivaluri* Festivalurile actuale nu se mai

„O economie unidimensională demonstrează: dacă — în numele rezultatelor — se pune stavilă oricărei stricăciuni, utilul rămâne de prisos și succesul e garantat“.

trala: München.

Bundesverband Deutscher Film- und AV-Produzenten e.V. (Uniunea germană a producătorilor de filme). Reprezintă interesele pentru filmul scurt în RFG. Wiesbaden.

Export-Union der deutschen Filmindustrie e.V. (Uniunea de export a industriei de filme germană). Organizează săptămâni ale filmului german în străinătate, publică material informativ și reprezintă filmul german la festivaluri internaționale. Sprijinită de Ministerul de externe federal. Centrala la München.

adreasează ca în trecut publicului mare, clădirilor „multiplicatori“: jurnaliștilor, conducătorilor de instituții de specialitate, producătorilor de filme. Cel mai important considerat în Germania este „Berlinale“ cu concursul internațional, cu Forumul filmului tânăr, cu retrospectiva istorică a filmului și cu Targul de filme (Filmmesse). Urmează festivalurile din Oberhausen și Mannheim. Își face loc tot mai mult festivalul „Hamburger Kinotage“, (Zilele de cinematografice ale Hamburgului). Din 1977 și „Münchener Filmtreffen“ (Întîlnirile de film din Mün-

„Utilul singur nu este vital“.

„Principiul documentării aparține începuturilor filmului. El nu înseamnă altceva decât obiectivitate (*Sachlichkeit*). Se poate spune: «Bun! De data aceasta filmul va fi neobiectiv, de data aceasta vom fi cu toții neobiectivi». Întotdeauna, însă, numai pe fundalul obiectivității. Aceasta e o condiție pentru a fi interesant în a povesti istorii, în a fi veridic, în a fi captivant.“

Fernsehen und Film (Televiziune și film) În noiembrie 1974 s-a încheiat Convenția Film/Televiziune prin care s-au stabilit relațiile dintre film și televiziune. Partenerii la producțiile colective de filme pentru televiziune sînt pe de o parte firmele producătoare, pe de altă parte secțiile de reproducere a lor prin televiziune și radio. Firmele producătoare suportă 25 la sută din cheltuielile de producție, iar televiziunea dispune de 24 luni drept de emisiune. Se înșiră apoi în Lexicon instituțiile aferente convenției: Bayerischer Rundfunk (Radio Bavaria) Hessischer Rundfunk (Radio Hessa), Nord-deutscher Rundfunk (Radio nordgerman) Radio Bremen, Saarländischer Rundfunk (Radio Saarland), Sender Freies Berlin

chen). Berlinale oferă (un juriu internațional de nouă persoane) pentru filmele lungi un Urs Berlinéz de aur ca mare premiu, un Urs de argint pentru cea mai bună regie, pentru cel mai bun interpret femeie și bărbat, precum și doi pentru filmele scurte. Mannheim. Săptămîna internațională a filmului. Întemeiată în 1952. ca „Săptămîna a filmului de cultură și documentar“. Ține 6 zile, de luni pînă sîmbătă. Lungimea filmelor și formatul indiferent pentru concurs. Juriu internațional de șapte membri, cinci străini, doi germani pentru premii. Premiile se dau numai regizorilor. Marele premiu al orașului pentru un film în premieră: 10.000 Mărci, pentru unul documentar 6000 DM etc. Oberhausen. Zilele vestgermane ale filmului

scurt. Pune în discuție nolle tendințe ale filmului scurt internațional, cu accent pe documentația socială, noile dezvoltări ale filmului de animație și al filmului de scurt metraj, filmele studențești, filmele de debut, debuturile regizorilor și producătorilor de filme cu exemple din țările tinere în cinematografie, filmele urmînd să aibă drept motto „Calea care duce la vecin”. Data tinerii zilelor de la Oberhausen este de regulă sfîrșitul lui Aprilie, ele țin 6 zile, iar filmele

adausuri și prin încurajarea proiectelor de filme. În primul caz producătorul unui film poate primi suma completă pentru producerea filmului pînă la 500.000 DM, în al doilea un adaus pentru producție de 250.000 DM iar în al treilea pentru încurajarea proiectului de film și în cazuri excepționale pînă la 300.000 DM. Toate sumele se recuperează din prezentarea ulterioară a filmelor realizate.

Das Bundesministerium des Innern (Minis-

„Acest principiu al documentării — valabil pentru toate filmele — nu e același lucru cu genul filmului documentar. Acest gen își are clasiicii săi, își are propria schemă. Schema s-a conturat în anii douăzeci și a devenit, pentru majoritatea filmelor documentare, mai săracă decît principiul documentării.”

nu pot depăși lungimea de 35 minute. Primăria localității oferă un singur premiu de încurajare de 5000 DM. Juriul oferă zece astfel de premii de cîte 2000 DM.

Filmbewertungsstelle (Oficiul de evaluare a filmului) (FBW) instituit pe baza unei convenții administrative a landurilor, sub conducerea ministrului de culte al landului Hessa. Acordă pentru filmele cu și fără acțiune calificativele „valoros” și „deosebit de valoros”. Valabilitatea predicatului este pentru filmele lungi (peste 1600 m) fără termen, iar pentru filmele scurte (sub 1600 m) de cinci ani.

Filmförderung (Încurajarea filmului) bazată pe o lege din 1967 supusă mai multor modificări, ultima trecută prin parlament în 1978

terul federal de interne) dispune de un fond de 6 milioane DM pentru încurajarea culturală a filmului, atît în faza terminată cit și în curs de turnare a filmului. Decernează distincții și premii: Cupa de aur în valoare de 500.000 DM și diferite altele în valori mai mici. Premiile se acordă în fiecare an producătorilor (uneori și regizorilor) de filme ca încurajare pentru continuarea activității în același sens. Pentru proiecte de filme se acordă de asemenea premii însemnate de la 250.000 DM pînă la 10.000 DM pentru scenarii de filme scurte.

Kuratorium junger deutscher Film (Curatoriul filmului tînăr german) întemeiat la 1964 se concentrează la încurajarea proiectelor de filme ale debutanților. Premiile variază între 80.000 și 120.000 DM.

„O înnoire a filmului de ficțiune ori va veni din spiritul documentării, ori nu va veni deloc.”

„În viitorul apropiat se vor produce filme pentru cinci piețe principale, cu respectivele lor piețe secundare (cinematograf, televiziune, videocasete, satelit, local).”

și publicată în Monitorul Oficial RFG, Oficiul de încurajare cu sediul în Berlin Vest este condus de un consiliu de 33 membri cu un prezidiu din nouă persoane cu doi președinți. În consiliu figurează reprezentanți ai Parlamentului, Consiliului de Stat, Guvernului, tuturor domeniilor de economie cinematografică, jurnaliști, ai bisericilor și ai Radio și Televiziunii. Ia hotărîri în toate problemele de bază ale Oficiului, stabilește regulamentele pentru aplicarea legii și bugetul alcătuit din taxele percepute la fiecare bilet de intrare într-un cinematograf. Încurajarea producerii de filme se face pe trei căi: încurajarea de bază completă, prin

Filmtheater (Cinematografe) În RFG și în Berlinul de Vest existau în 1977 în total 3140 cinematografe. Numărul spectatorilor se ridica în 1976 la 590,6 milioane. Atît numărul cinematografelor cit și al spectatorilor a fost supus din 1959 pînă la datele de mai sus unor oscilații continue. Lexiconul redă pe numele lor cinematografele importante din orașele mai însemnate ale țării.

Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (Autocontrolul voluntar al economiei filmului (FSK), decide asupra dării în exploatare publicitară a filmelor, este un soi de cenzură a filmelor și prevede virstele de

liber acces, începând de la 6, 12, 16 și 18 ani.

Institut für Wissenschaftlichen Film (Institutul pentru filmul științific) este un institut central care se ocupă cu producerea de filme științifice și cu distribuirea lor. Se fac în colaborare cu oameni de știință și sînt în general filme de cercetări, de învățămînt universitar și documentare privitoare la fenomene importante, unicate sau în curs de dispariție. Arhiva institutului dispune în prezent de 5000 titluri de filme de vînzare și de împrumut din domenii în care predomină etnologia, medicina, psihologia, științele tehnice și de istoria presei.

Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht (Institutul pentru film și imagine în știință și învățămînt), servește producerii mijloacelor audiovizuale pentru domeniul educațional, mai cu seamă pentru învățămînt.

Inter Nationes e.V. (Între Națiuni) Asociație patronată de Ministerul de Externe și încredințată cu problemele de cultură în străinătate. Dispune de o secțiune pentru film care

și onorifice care în anumite condițiuni duc la folosirea mijloacelor de încurajare a filmelor viltore. Cel mai de seamă este „Premiul german pentru film” numit și „Premiul federal” și se acordă anual de către ministerul federal de Interne. Distincția cea mai mare este așanumita „Cupă de aur” la care se adaugă suma de 500.000 DM. S-a acordat din 1962 numai de trei ori. În 1957 Asociația ziariștilor de film a acordat prima oară „Premiul criticii de film germane”. Un premiu al Asociației criticilor germani acordat anual în Berlin. Academia de arte din Berlin acordă din 1971 „Premiul de artă al Berlinului”. Mai sînt și alte asemenea premii *Produktion* (Producție). Producția de film în RFG a scăzut considerabil după război. Astfel de la 135 filme în 1955 s-a ajuns la numai 51 în 1977. Este vorba de filmele lungi. Filmele se finanțează actualmente mai ales prin ajutorul dat de Oficiul de Încurajare a filmelor de Ministerul federal de interne și de Curatorul. Co-Productiile au scăzut și ele cu partenerii din străinătate. *Rundfunk-Fernseh-Film-Union* (Uniunea pen-

„Un film care caută să satisfacă toate piețele nu poate interesa nici o piață. Un film specific pentru una dintre cele cinci piețe va interesa aproape totdeauna și celelalte piețe.”

distribuite în străinătate copii despre filme de format îngust, unele cu text în limbi străine.

Landesbildstellen (Oficiile de imagini ale landurilor) se ocupă cu împrumutarea școlilor și cercurilor largi ale tineretului și adulților cu mijloace audiovizuale mai ales filme de 16 mm didactice și pedagogice. Materialele sînt produse de Institutul pentru film și imagini în știință și învățămînt.

„Tocmai pentru că filmele nu dublează (nu copiază) realitatea, cum credeau frații Lumière, trebuie să statornicim ce este adevărat în/pentru film (autenticitatea). Tocmai pentru că filmul este ficțiune, nu are voie să înșele, să amăgească, prin elementele sale. Iată esența oricărei atitudini, a oricărei conduite care vrea să supra-viețuiască.”

Landesfilmdienste (Serviciile de filme ale landurilor) destinate formațiunii adulților, tinerilor și educației politice prin oferta de mijloace audiovizuale în special filme.

Landeszentralen für politische Bildung (Centrale ale landurilor pentru educația politică) se ocupă la nivelul landurilor cu producerea sincronizare a și împrumutarea de filme speciale de 16 mm și superfilme de 8 mm în vederea promovării educației politice a cetățenilor.

Preise (Premii) pentru filme se acordă în general la festivaluri. În Berlin (Vest) se acordă în plus distincții oficiale și semi-oficiale. Se dau și de către unele instituții foarte diferite. Există premii în bani

tru radio, televiziune și film) se ocupă în general cu apărarea drepturilor sindicale ale muncitorilor din economia filmului.

Syndikat der Filmemacher (Sindicatul realizatorilor de filme) se ocupă cu „protecția minorității” tinerilor regizori și cu ajutoarea tinerilor artiști în devenire. *Verband Deutscher Nachwuchsfilm* (Uniunea pentru filmul german al cadrelor tinere), întemeiată de 30 regizori de filme din RFG

în 1978 în vederea apărării intereselor celor care cu proiectele lor de filme nu au șanse de a fi susținuți de instituțiile de încurajare *Verleih* (împrumut) Cele mai puternice firme de împrumuturi în RFG sînt *Cinema International Corporation*, *Twenty-Century-Fox of Germany*, *United Artists Corporation*, *Warner Columbia* (toate în mîna americană) și *Tobis Filmkunst* și *Neue Constantin* germane. Ele controlează piața de desfacere a filmelor. În ultimul timp lanțul lor s-a redus mult. Firmele SUA dispun totuși de 80% din traficul de filme distribuite prî împrumut și de încasări de la reprezentatii. *Wochenschau* (Jurnalul săptămînii) Cu apariția televiziunii jurnalul acesta și-a pierdut

„Spectatorii nu au nici o putere, luați *individual*. Spectatorii sunt puternici ca muncitori în acord global.“

„La cinematograful, subconștientul vorbește nemijlocit cu ecranul.“

funcțiunea de mediu de informare. Cifric: în 1960 mai existau patru Jurnale săptămânale cu 1687 copii livrate la circa 6000 cinematografe. În 1974 mai existau doar trei cu 178 copii date la 600 cinematografe. *Zeitschriften/Informationsdienste* (Reviste/ Ser vicii de informare) Oferta de reviste defilăm este încă redusă în RFG. Bisericile mai întrețin cîte una din ele, precum Film-Dienst (catolică) și Film-beobachter (evangelică) Reviste trecătoare au fost mai multe, s-au menținut revistele Filmkritik înființată în 1957, din 1970 apare revista Fernsehen und Film (Televiziune și film), din 1966 Filmstudio trimestrial. Revistele încă existente mai importante sînt:

Cinema, apare din 1977, revistă lunară în 135.000 exemplare din Hamburg.

F. apare din 1978, de 10 ori pe an, 1000 exemplare, din Ulm.

Filmbeobachter, ediție nouă, apare din 1976 sub titlul Evangelische Film-Beobachter la

Frauen und Film apare din 1974 trimestrial, la Berlin, tiraj 2500 ex.

Hörfunk-Fernsehen-Film, apare din 1957 lunar la München în 20.000.

Kulleraugen apare din 1977 neregulat la Hildesheim.

Medium revistă de radio, televiziune imagine și sunet, apare din 1971 lunar, tiraj 4000 ex. la Frankfurt.

Stars apare din 1978 trimestrial, tiraj 8000 ex. la Buchenweg.

Vampir revistă de science-fiction în film și literatură, apare din 1971 trimestrial, tiraj de 8000 ex., la Nürnberg.

Filmszene înființată în 1978, trimestrială, tiraj 10.000, apare la Duisburg.

Film und Recht (Filmul și dreptul) apare din 1957 lunar, München.

Film und Ton-Magazin apare din 1955 la München, tiraj 25.000 ex.

Film + TV-Kameramann, apare din 1951 lunar la München, tiraj 2000 ex.

„Un bilanț al încrederii e alcătuit din trei secțiuni: suma dezamăgirilor; suma unor experiențe irepetabile; durata încrederii.“

„Există ciștiguri în bani și există ciștiguri în încredere. Cele două economii sunt despărțite; nu ar trebui să fie așa.“

În fiecare 14 zile, 800 exemplare, Frankfurt *Film-Dienst* (Serviciul de filme) apare din 1948, în 4000 exemplare *Film-Echo/Filmwoche* (Ecoul filmului/Săptămîna filmului) apare din 1947 prin fuzionarea revistelor *Filmwoche* și *Filmblätter*, este organul oficial al Asociației generale a cinematografeilor din RFG. Apare de 18 ori pe trimestru în tiraj de 4600 exemplare.

Filmfaust revistă pentru filmul internațional. Întemeiată în 1976 Apare bimensual, tiraj 6000 exemplare. Revistă de critică..

Filmkritik, înființată în 1957. apare lunar, exemplare 5000 la München.

Blickpunkt: Film apare din 1976 de trei ori pe lună, tiraj 1800 ex. la Köln.

Film-Korrespondenz apare din 1954 lunar în tiraj de 450 ex. la Köln.

Filmreport apare din 1965 la fiecare 14 zile tiraj 400, München

Film-Telegramm apare din 1953 de 3 ori pe lună tiraj 400 ex. la Hamburg

Film und Fernsehen in Forschung und Lehre, apare din 1978 anual, tiraj 800. la Berlin.

Der Gildendienst apare din 1953, lunar, tiraj 4500 ex. la München.

Kino-Press, apare din 1977, neregulat, tiraj circa 500 ex. la München.

(Locuțiunile fac parte din volumul *Bestands-Aufnahme: Utopie Film*, îngrijit de Alexander Kluge, și sunt grupate în *Thesen, Teze, I, II, III și IV.*)

Selecție și traducere de HORIA STANCA

► La pagina 250:

(Fișe redactate de FLORIAN POTRA după: *Film in der Bundesrepublik Deutschland*, Hanser Verlag 1979; *Der Neue Deutsche Film 1960–1980*, Citadel Filmbücher, Goldmann Verlag München 1981; *Herzog-Kluge-Straub*, Hanser Verlag, 1977; *Rainer Werner Fassbinder. Filmemacher*, Spiegel-Buch, Rowohlt 1982.

17 FIȘE BIO-FILMOGRAFICE DE AUTORI

ACHTERNBUSCH, HERBERT

Născut la 23.11.1938, la München. Copilăria și adolescența petrecute la Miethaching în Pădurea Bavareză. Frecventează Academia de Arte Frumoase din Nürnberg. Timp de zece ani activează ca pictor. Își câștigă existența, printre altele, muncind în construcții. În prezent, cu precădere, scriitor și cineast. Teatru radiofonic: „Absalom” (1971). Scenarist la „Inimă de sticlă” (1976, R: Werner Herzog). Piesă de teatru: „Ella” (1978). Trăiește la Buchendorf, lângă München. — Filmografie esențială: *Das Andechsers Gefühl* (Sentiment de Andechs, 1974, film de debut, în care Achternbusch apare și ca actor, alături de Margarethe von Trotta); *Die Atlantikschwimmer* (Înotătorii din Atlantic, 1975); *Bierkampf* (Lupta pentru bere, 1976/77); *Servus Bayern* (Hai, noroc, Bavaria!, 1977); *Der junge Mönch* (Tinărul călugăr, 1978); *Der Komantische* (Comancho, 1979), considerat de autorul însuși drept propria capodoperă; cel mai recent, film al său, *Das Gespenst* (Fantoma, 1983), „contribuția mea de Paste”, precizează polemic Achternbusch, a stîrnit scandal printre persoanele „cumsecade”, determinînd și intervenția ministrului de interne, Friedrich Zimmermann, în problemele de producție ale cinematografului vest-german.

BOHM, HARK

Născut la 18.5.1939 la Hamburg. Copilăria petrecută pe insula Amrum. Bacalaureat. Serviciu militar la marină. Între 1960-66 studii de drept, cu examen de stat. O vreme ajutor al unui comerciant de tablouri într-o Galerie din München, apoi, stagiul de referent într-un birou juridic. După ce părăsește cariera avocațială, colaborează cu Alexander Kluge și Rudolf Thome. Membru fondator și societar al lui „Filmverlag der Autoren” (Editura cinematografică a autorilor). Activ și ca actor. Din 1974 are o firmă de producție proprie (Hamburger Kino Kompanie). Trăiește la München. — Filmografie esențială: debutează în 1971 cu un scurt-metraj, *Wie starb Roland S.?* (Cum a murit Roland S.?); iar, primul său lung metraj e din 1972, *Tschetan der Indianerjunge* (Șeitan, tinărul indian); *Nordsee ist Mordsee* (Marea Nordului e Marea Mortului, 1975); *Moritz, lieber Moritz* (Moritz, dragă Moritz, 1977); *Im Herzen des Hurrican* (În inima uraganului, 1980). Cu *Der Fall Bachmeier. Keine Zeit für Tränen* (Cazul Bachmeier. Nu-i timp pentru



Scenă din *Der Fall Bachmeier* de Hark Bohm

lacrimi, 1984), Bohm „reconstituie” cinematografic cea mai spectaculoasă crimă de după război: aceea făptuită de Marianne Bachmeier, în plin tribunal, ucigîndu-l pe seducătorul fiicei sale; în rolul protagonistei, austriaca Marie Colbin în timp ce într-un alt film, cu aceeași temă (*Annas Mutter*, Mama Annei, în regia lui Burkhard Driest), rolul principal e deținut de Gudrun Landgrebe, vedeta lansată, în 1983, cu *Die flambierte Frau* (Femeia flambată) de Robert van Ackeren.

BRÜCKNER, JUTTA

Născută la 25.6.1941 la Düsseldorf. Studiază științele politice, filozofia și istoria la Berlin, Paris și München. Doctor în științe politice cu teza: „Die deutsche Staatswissenschaft im 18. Jahrhundert” (Știința germană a statului în secolul 18). După 1972 scrie scenariul pentru serialul casei „Bavaria” dedicat problemelor școlii și difuzat de Televiziunea bavareză. Teatru radiofonic: „Bis das Tod Euch scheidet” (Pînă ce moartea vă va despărți, 1977). Co-autoare a scenariului la *Fangschuss* (Lovitura de grație, 1976, R: Volker Schlöndorff) și la *Eine Frau mit Verantwortung* (O femeie cu răspundere, 1977/78, R: Ula Stöckl). Trăiește la München. — Filmografie esențială: debutul e constituit de un „fotofilm”, *Tue recht und scheue niemand* (Fă binele și nu te sinchisi de nimeni, 1975); *Ein ganz und gar verwahrlostes Mädchen* (O fată cu totul pierdută,



1976); *Hungerjahre* (Ani de foamete, 1980). Ultimele două titluri au fost prezentate la București, în primăvara lui 1983, de autoare însăși. *Laufen lernen* (Învăț să fugi, 1980): *Luftwurzeln* (Cu rădăcinile în aer, scurt metraj, 1982) parte dintr-un lung metraj în episoade, realizat de trei regizori germane și trei regizoare franceze: *Die Erb-töchter/Les héritières* (Moștenitoarele).

FASSBINDER, RAINER WERNER

Născut la 31.V.1946 la Bad Wörishofen, mort la 10.VI.1982, la München, la vîrsta de 36 de ani. Părinții: Liselotte Fassbinder, traducătoare (care va apărea în nenumărate filme ale fiului, sub pseudonimele Lilo Pempeit sau Liselotte Eder), Dr. Hellmuth Fassbinder, medic. Gimnaziul la Augsburg și München. Abandonează studiile înainte de bacalaureat. Cursuri de actorie la școli particulare, contopist (Konzipist) în arhiva ziarului „Süddeutsche Zeitung”, figurant la teatrele Kammerspiele müncheneze. În 1965/6 turnează două scurt metraje și este respins la examenul de admitere în proaspăt înființata Academie Germană de Film și Televiziune din München. În 1967, Fassbinder intră într-o mică trupă müncheneză, „Action-Theater”, apare ca actor pe scenă, prelucrează texte și le regizează. În 1968 are loc premiera celei dintîi lucrări dramatice semnate de Fassbinder, „Katzelmacher” (Venetianul) analiză a relațiilor dintre băștinași și muncitorii veniți din alte țări, în special din Turcia. Trupa se autodizolvă în același an, iar Fassbinder, împreună cu alți nouă tineri, printre care Hanna Schygulla, Peer Raben

și Kurt Raab, întemeiază „antiteater”, pe scena căruia Fassbinder montează pînă în 1971, 20 de piese, dintre care opt ale sale. Turnee la Bremen, Berlin, Nürnberg și Frankfurt. În același timp, scrie radiodrame și apare ca actor în filmele altor regizori. După 1969, însă, filmul e cel care dobîndește preponderență în activitatea sa, mai ales după ce, în octombrie 1969, premiera lui „Katzelmacher” înregistrează un succes senzațional. În vrara lui 1970 Fassbinder se căsătorește cu Ingrid Caven, actriță la „antiteater”, de care divorțează doi ani mai tîrziu. Pînă în ziua morții, survenită în plină pregătire a unor noi proiecte, Fassbinder a realizat peste 40 de filme și seriale de televiziune, dovedind o productivitate nemaîntîlnită la nici un coleg din generația sa. — Filmografie completă: I. Scurt metraje: 1. *Der Stadstreicher* (Vagabondul, 1965); 2. *Das kleine Chaos* (Micul haos, 1966); II. Filme ale altor regizori cu colaborarea lui Fassbinder: a) Fassbinder ca scenarist sau producător: 3. *Fernes Jamaica* (Jamaica îndepărtată, scurt metraj, 1969); 4. *Zärtlichkeit der Wölfe* (Tandrea vulpilor, 1972/73, R: Ulli Lommel; Fassbinder: monteur și actor); 5. *Schatten der Engel* (Umbră ingerului, 1975, R: Daniel Schmid, Fassbinder scenarist și actor); 6. *Spiel der Verlierer* (Jocul pierzătorilor, 1978, R: Christian Hohoff, Fassbinder producător și monteur); b) Fassbinder ca actor (numai roluri principale): 7. *Der Bräutigam, die Komödianten und der Zuhälter* (Mirele, comediantii și proxenetul, 1968, R: Jean-Marie Straub); 8. *Bourbon Street Blues*, producție de grup a Academiei de Artă cinematografică și televiziune din München, sub conducerea lui Douglas Sirk s.a. (1978); 9. *Baal* (film TV, R: Volker Schlöndorff, 1969); 10. *Al Capone im deutschen Wald* (Al Capone în pădurea germană, film TV, R: Franz Peter Wirth, 1969); 11. *Tonys Freunde* (Prietenii lui Tony, film TV, R: Paul Vasil, 1969); 12. *Mathias Kneissl* (film TV, R: Reinhard Hauff (1970/71); 13. *Kami-kaze 1989* (R: Wolf Gremm, 1981/82); III. Producții TV: 14. *Rio das Mortes* (1970); 15. *Das Kaffeehaus* (Cafeneaua, după Carlo Goldoni, 1970); 16. *Die Niklashauser Fart* (Răzvrătirea de la Niklashauser, 1970); 17. *Pioniere in Ingolstadt* (Pionieri la Ingolstadt, 1970); 18. *Acht Stunden sind kein Tag* (Opt ore nu fac o zi, serial în cinci episoade, 1972); 19. *Bremer Freiheit* (Libertate la Bremen, 1972); 20. *Welt am Draht* (Lumea pe sîrmă, 1973); 21. *Nora Helmer* (după Ibsen, 1973); 22. *Martha* (după o povestire de Cornell Woolrich, 1973); 23. *Wie ein Vogel auf dem Draht* (Ca o pasăre pe sîrmă, 1974); 24. *Angst vor der Angst* (Frica de frică, 1975); 25. *Ich will doch nur, dass ihr mich liebt* (Eu nu vreau, totuși, decît să mă iubiți, 1975/76); 26. *Bolwieser* (1976/77); 27. *Frauen in New York* (1977); 28. *Berlin Alexanderplatz* (13 episoade și un Epilog, 1979/80); 29. *Theater in trance* (Teatru în

transă, după texte de Antonin Artaud din „Teatrul și cultura”, 1981); IV. Filme cinematografice; 30. *Liebe ist kälter als der Tod* (Dragostea e mai rece decât moartea, 1969); 31. *Katzelmacher* (Veneticul, 1969); 32. *Götter der Pest* (Zeii ciumei, 1969); 33. *Warum läuft Herr R. Amok?* De ce aleargă domnul R. Amok?, 1969); 34. *Whity* (1970); 35. *Der amerikanische Soldat* (Soldatul american, 1970); 36. *Warnung vor einer heiligen Nutte* (Prevenire față de o sfântă tîrfă, 1970); 37.



Der Händler der vier Jahreszeiten (Negustorul de legume și fructe, 1971); 38. *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* (Amarele lacrimi ale Petrei von Kant, 1972); 39. *Wildwechsel* (Vinatul, 1972); 40. *Angst essen Seele auf* (Frica mănîncă sufletul, 1973); 41. *Fontane Effi Briest* (Effi Briest, romanul lui Th. Fontane, 1972-74); 42. *Faustrecht der Freiheit* (Puterea pumnului întru libertate, 1974); 43. *Mutter Küsters' Fahrt zum Himmel* (Călătorie în cer a mamei Küster, 1975); 44. *Satansbraten* (Friptura Satanei, 1975-76); 45. *Chinesisches Roulette* (Ruleta chinezească, 1976); 46. *Despair — Eine Reise ins Licht*

(Disperare — O călătorie în lumină, 1977); 46. *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1977-78); 47. *Die Ehe der Maria Braun* (Căsnicia Mariei Braun, 1978); 48. *In einem Jahr mit 13 Monden* (Într-un an cu 13 luni pline, 1978); 49. *Die dritte Generation* (A treia generație, 1978-79); 50. *Lili Marleen* (1981); 51. *Lola* (1981); 52. *Die Sehnsucht der Veronika Voss* (Nostalgia Veronikăi Voss, 1981); 53. *Querelle* (1982). Premii principale: pentru *Katzelmacher*, Premiul criticii de film și „Premiul Academiei pentru artele spectacolului” precum și cinci premii federale (individuale); „Premiul Luchino Visconti” al criticilor de film italieni în 1979 (premiu decernat pînă atunci doar lui Antonioni, lui Bresson și lui Andrzej Wajda); pentru *Nostalgia Veronikăi Voss* obține „Ursul de aur” la Berlinalele din 1982. — La moartea sa, critica vest-germană a vorbit despre Fassbinder ca despre un creator, „de neuitat și de nelocuit”, ca despre un „erou grec intens și eficace” și ca despre „un Balzac al germanilor”.

GENÉE, HEIDI

Născută la 22.10.1938 ca Heidi Rente, la Berlin. Părăsește școala înainte de bacalaureat. Între anii 1956 și 1959, formație tehnică într-o organizație producătoare de filme pentru tineret. Pînă în 1961, asistentă de regie la Berlin. Din 1967 montează și asistentă de regie la casa „Bavaria” 1968-69; două scurt metraje. Între 1966 și 1975, căsătorită cu producătorul Peter Genée; trei copii. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Hinter Ihnen dreht einer* (În spatele dumneavoastră turnează cineva, 1967, scurt metraj debut); *Grete Minde* (lung metraj după poezia lui Theodor Fontane); $1 + 1 = 3$ (*Als Eins und Eins noch Drei war*, Pe cînd unu și cu unu mai făceau trei, 1979).

HERZOG, WERNER

De fapt, Werner Stipetic, născut la 5.IX.1942, la München. Ca și Fassbinder, a crescut fără tată (părinții săi divorțînd repede) într-o casă țărănească din munții Bavariei de Sus. În 1961 își trece examenul de bacalaureat și inițiază studiul de istorie, de filologie și teatrologie la München și la Pittsburgh. În 1966 lucrează pe lîngă un post de televiziune din S.U.A. Se ocupă, încă adolescent, de film, ca autodidact. Primul scurt metraj difuzat în public e din 1962, iar un an mai târziu, Herzog întemeiază o firmă de producție cinematografică, obținînd în 1964 Premiul Carl Mayer pentru scenariu, la *Semne de viață*, care constituie debutul în lungul metraj, distins cu un „Urs de argint” la Berlinalele din 1968, premiul special de debut. Prin filmele *Fata morgana*, *Și piticii au început de mici*, *Meleagurile tăcerii* și *Aguirre*, prezentate la

Quinzaine des Réalisateurs în cadrul Festivalului de la Cannes în 1973, Herzog se afirmă în Franța. În decembrie 1974 efectuează o călătorie pe jos (ca Badea Cârțan, la Roma) de la München la Paris, un fel de pelerinaj la căpătușii unei bolnave de excepție: Lotte H. Eisner, critic și istoric al filmului, celebră îndeosebi datorită cărții sale dedicate expresionismului; Herzog a publicat „Jurnalul de drum” al acestui itinerar sub titlul *Vom Gehen im Eis. München-Paris* (1978). Trăiește la München-Pasing, e căsătorit și are un fiu (Rudolph Amos Ahmed). — Filmografie esențială: *Herakles* (Hercule, 1962/65, scurt metraj); *Die Beispiellose Verteidigung der Festung Deutschkreutz* (Apărarea fără pereche a cetății Deutschkreutz, 1966, scurt metraj cu actori); *Lebenszeichen* (Semne de viață, 1967); *Fata Morgana* (1968-70); *Auch Zwerge haben klein angefangen* (Și piticii au început de mici, 1969/70); *Land des Schweigens und der Dunkelheit* (Meleagurile tăcerii și ale întunericului, 1970/71); *Aguirre, der Zorn Gottes* (Aguirre, mânia lui Dumnezeu, 1972); *Jeder für sich und Gott gegen alle* (Fiecare pentru sine și Dumnezeu împotriva tuturor, 1974); *Herz aus Glas* (Inimă de sticlă, 1976); *Stroszek* (1976/77); *Nosferatu, Phantom der Nacht* (Nosferatu, fantoma nopții, 1978); *Woyzeck* (1979); *Fitzcarraldo* (1982).

KLUGE, ALEXANDER

Născut la 14.2.1932, la Halberstadt, ca fiu al medicului Ernst Kluge și al lui Alice Kluge;



după divorțul părinților, începând cu 1946, frecventează Charlottenburger Gymnasium din Berlin. Studii de drept, istorie și muzică religioasă la Freiburg, Frankfurt și Marburg, încheiate cu doctoratul în drept (titlul tezei: „Die Universitäts-Selbstverwaltung”, Auto-gestiunea Universitară). Din 1958, Kluge activează ca avocat, dar interesele sale sînt îndreptate spre film și literatură. Absolvă un curs liber pe lângă CCC-Film și îl asistă pe Fritz Lang la turnarea *Monumentului Indian*. În 1960 realizează, în colaborare cu Peter Schamoni, un prim scurt metraj, care, în 1961 obține unul din cele șase premii principale la Oberhausen. Aici, la Oberhausen, Kluge se numără printre inițiatorii Manifestului care proclamă moartea vechiului film și nașterea celui nou. În 1963, Kluge întemeiază o casă de producție proprie, Kairos-Film. Primul său lung metraj, *Abschied von Gestern*, e prezentat la Bienala din Veneția, în septembrie 1966, și obține un premiu special; tot acolo, în 1968, un alt lung metraj al lui Kluge, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* e distins cu „Leul de Aur” (Marele Premiu). Pentru volumul de povestiri *Lebensläufe* (Biografii) este distins cu Premiul de artă al Berlinului „Tînără generație”. Kluge este membru al centrului PEN-Club din R.F. Germania. Din 1962, Kluge conduce Institutul de Formare Cinematografică din Ulm, iar din 1973 este profesor onorific la Universitatea Johann Wolfgang Goethe din Frankfurt pe Main. În calitate de promotor al Curatoriumului „Tînărul Film German” și ca reprezentant al Asociației nollor producători, Kluge este considerat drept inițiator, hotărîr și hotărîtor, al unei dezvoltări calitative a cinematografului vest-german. Alexander Kluge are o soră: Alexandra Kluge, născută în 1937, medic în Frankfurt; în mai multe dintre filmele lui Kluge ea a figurat ca protagonistă. — Filmografie esențială: *Brutalität in Stein/Die Ewigkeit von gestern* (Brutalitate în piatră/Veșnicia de ieri, 1960, scurt metraj de debut); *Abschied von gestern* (Bun rămas zilei de ieri, 1965/66); *Die Artisten in der Zirkuskuppel: ratlos* (Artiștii sub cupola circului: perplecși!, 1967); *Gelegenheitsarbeit einer Sklavin* (Oferte de muncă pentru o sclavă, 1973); *Der starke Ferdinand* (Ferdinand cel tare, 1975); *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1978); *Die Patriotin* (Patrioata, 1979); *Die Macht der Gefühle* (Puterea sentimentelor, 1982).

REITZ, EDGAR

Născut la 1.11.1932, la Morbach (Hunrück). Studii de literatură, teatologie și ziariistică. Concomitent: cursuri de actorie și încercări literare. În 1953 fondează un studio de teatru. Asistent producător, redactor, cameraman și monteur pe lângă diferite firme producătoare. Producție de filme de scurt metraj

și filme industriale, începând din 1957. Semnatar al „Manifestului de la Oberhausen”. Co-director al Institutului de Formare Cinematografică din Ulm, din 1963, predă, acolo, operatoria de imagine. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Schicksal einer Oper* (Soarta unei opere, scurt metraj, 1957, debut); *Mahlzeiten* (Prinzuri, 1966, debut în lungul metraj); *Cardillac* (după o povestire de E.T.A. Hoffmann, 1968/69); *Die Reise nach Wien* (Călătorie la Viena, 1973); *Stunde Null* (Ora Zero, 1976); *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1978); *Der Schneider von Ulm* (Croitorul din Ulm, 1978).

SANDERS-BRAHMS, HELMA

Născută la 20.11.1940 la Emden (Ostfriesland). Copilărie și adolescență la Osnabrück și Emden. Bacalaureată. Frecvență timp de trei semestre la o școală de actorie din Hanovra. Între 1962 și 1965 studiază germanistica și limba engleză. Diferite îndeletniciri și ocupații. În 1965 trece examenul de profesoară, activând ca atare timp de un an. Din 1965, crainică televizuală la WDF (Westdeutsches Fernsehen). „Audiență” la Corbucci și Pasolini. În 1977 obține Premiul federal pentru scenariul la *Heinrich*, film care e distins și cu „Cupa de aur”. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Angelika Urban, Verkäuferin, verlobt* (Angelika Urban, vânzătoare, logodită, 1969, scurt metraj de debut); *Gewalt* (Violență, film TV, 1970); *Die letzten Tage von Gomorra* (Ultimele zile ale Gomorei, film TV, 1973); *Shirins Hochzeit* (Nunta lui Shirin, 1975); *Heinrich* (după scrisori și documente ale lui Heinrich von Kleist, 1976); *Deutschland bleiche Mutter* (Germania, mamă palidă, 1980).

SCHLÖNDORFF, VOLKER

Născut la 31.3.1939 la Wiesbaden. Tatăl: medic. Studii elementare și secundare în diferite internate. Bacalaureat la Paris. Tot acolo, studii de economie rurală și examen de stat. Timp de un an frecventează Institut des Hautes Etudes Cinématographiques (IDHEC). Asistență de regie la Louis Malle, Jean-Pierre Melville, Alain Resnais. Asigură regia unor opere: „Katia Kabanova”, „Wir erreichen den Fluss” (Am ajuns la râu). Premii federale, în 1966, pentru scenariul și regia la *Der junge Törless*; în 1971 — pentru regia la *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*; în 1977 — pentru regia la *Fangschuss*. Premiul Oscar, în 1980, pentru cel mai bun film străin, *Die Blechtrommel*, care, în 1979, obținuse, ex-aequo, „Palme d’or la Cannes. Căsătorit cu actrița, scenarista și regizoarea Margarethe von Trotta. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Wenn kummert’s ...* (Cui îi pasă ..., 1960, scurt metraj, nedifuzat); *Der junge Törless* (Tină-

rul Törless, 1965/66, debut în lung metraj, după povestirea lui Robert Musil); *Michael Kohlhaas — Der Rebel* (Michael Kohlhaas, răzvrătitul, 1968/69, după nuela lui Heinrich von Kleist); *Baal* (film TV, 1969, după piesa lui B. Brecht); *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach* (Neașteptata îmbogățire a nevoiașilor din Kombach, 1970); *Die Moral der Ruth Halbfass* (Morală lui Ruth Halbfass, 1971); *Strohfeuer* (Foc de paie, 1972); *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (Onoarea pierdută a Katharinei Blum, 1975, după povestirea lui Heinrich Boll); *Der Fangschuss* (Lovitura de grație, 1976, după romanul lui Marguerite Yourcenar); *Deutschland im Herbst* (Germania în toamnă, 1978); *Die Blechtrommel* (Toba de tinichea, 1978/79, după romanul lui Günter Grass); *Eine Liebe von Swann* (O iubire a lui Swann, 1983, după Marcel Proust).

SCHROETER, WERNER

Născut la 7.4.1945 la Georgenthal (Thüringen). Copilărie și adolescență la Bielefeld. Bacalaureat. Trei semestre de studii de psi-



hologie. Ocazionale activități gazetărești. Primele filme, pe 8 mm, în 1967/68. Participare la Festivalul Filmului Experimental de la Knokke în 1968. Regie de teatru la „Emilia Galotti”, „Salomea”, „Lucrezia Borgia”, „Domnișoara Iulia”, „Käthechen von Heilbronn”, „Miss Sarah Simpson”. Fără domiciliu stabil. — Filmografie esențială: *Zwei Katzen* (Două pisici, 1967, pe 8 mm, lungime necunoscută, copie pierdută); *Argila* (scurt metraj pe 16 mm); *Eika Katappa* (lung metraj, 1969); *Macbeth* (1971, după motive de Shakespeare și Verdi); *Der Tod der Maria Malibran* (Moartea Mariei Malibran, 1971); *Regno*

di Napoli/Neapolitanische Geschwister (Regatul Neapolului/Surorile napoletane, 1978); Palermo oder Wolfsburg (Palermo sau Wolfsburg, 1980).

STRAUB, JEAN-MARIE

Născut la 8 ianuarie 1933 la Metz. Autobiografie: „Născut 'under Capricorn' (precum bătrina doamnă din *Nicht versöhnt*) într-o duminică după Bobotează, în orașul natal al lui Paul Verlaine ('Et si j'avais cent fils, ils auraient cent chevaux/Pour vite désertier le Sergent et l'Armée') și botezat după numele unuia dintre primii obiectori de conștiință (Jean-Marie Vianney, preot din Ars), în anul în care Hitler a venit la putere... Până în 1940 am auzit vorbindu-se, am învățat și am vorbit eu însumi numai franțuzește — acasă și afară. Și, dintr-o dată, a trebuit să aud vorbindu-se și să învăț la școală numai nemțește (pretutindeni fiind interzis orice cuvânt în limba franceză)...



După eliberare, elev, până la micul bacalaureat, la Colegiul iezuitilor « Saint-Clément » (unde am învățat că neascultarea nu e doar o virtute poetică), și pe urmă, un an la liceul de stat, și bacalaureatul. Manifestație împotriva jalnicilor programe de la cinematograful de artă din Metz: primul contact cu

poliția franceză. Din 1950 pînă în 1955, conducerea unui cineclub din Metz și, în același timp, student la universitățile din Strassbourg și din Nancy. Noiembrie 1954: sosirea la Paris, cu proiectul unei crepusculare biografii cinematografice: *Chronik der Anna Magdalena Bach*; revoluția algeriană; întâlnirea cu soția mea (Danièle Huillet) ... Am asistat, cite un pic, la turnarea filmelor: *Le Tour de Nesle* al lui Abel Gance, *French-Can-can*, al lui Renoir (ca și la *Elena et les hommes*), *Le Coup du Berger* al lui Rivette, *Un condamné à mort s'est échappé* al lui Bresson, *Une vie* al lui Astruc. Din 1958, în Germania. Din 1969 în Italia, la Roma. J.M.S.". De precizat că în 1958 s-a autoexilat în R.F. Germania pentru a evita serviciul militar și participarea la războiul colonialist din Algeria. — Filmografie esențială: *Machorka-Muff* (Mucegai de mahoră, scurt metraj de debut, 1962); *Nicht versöhnt oder Es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* (Nem poți să uiți unde domnește forța, numai forța e de folos, lung metraj, 1964/65, după un roman de Heinrich Böll, „Billard um halbzehn“, Billard la nouă și jumătate); *Chronik der Anna Magdalena Bach* (Cronică a Annei Magdalena Bach, 1967; *Othon* (1969, după Pierre Corneille); *Geschichtsunterricht* (Lección de istorie, 1972, după fragmentul de roman „Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar“. Afacerile domnului Iuliu Cezar, de Bert Brecht); *Moses und Aron* (Moise și Aron, opera lui Arnold Schönberg, 1974); *Von der Wolke zum Widerstand* (De la nori la răscoală, regie în colaborare cu Danièle Huillet, 1978).

SYBERBERG, HANS-JÜRGEN

Născut la 8.12.1935 la Nossendorf (Vorpommern). Primele filmări, cu un aparat de 8 mm, în 1952/53. Din 1956 pînă în 1962, studii de filologie germanică și de istoria artelor. Doctorat (cu o dizertație asupra lui Friedrich Dürrenmatt). În 1962, asistent de regie la Münchener Kammerspielen. Din 1963, colaborator extern al Radioteleviziunii bavareze (reportaje, portrete, contribuții culturale). Din 1965, filme documentare, apoi lung metraje de ficțiune. Premii federale în 1966, 1970, 1972 și 1973. Societate de producție cinematografică proprie (TMS Film), din 1967. Trăiește la München. — Filmografie esențială: *Fünfter Akt, Siebte Szene*. Fritz Kortner probt *Kabale und Liebe* (Actul V, scena 7. Fritz Kortner repetă „Intrigă și iubire“, documentar de lung metraj, 1965); *Fritz Kortner spricht Monologe für eine Schallplatte* (Fritz Kortner rostește monologuri pentru o înregistrare pe disc, 1966, documentar de mediu metraj); *Scarabea — Wieviel Erde braucht der Mensch?* (Scarabea — De cite pămînturi are nevoie omul?, după nuvela lui Lev Tolstoi, 1968, lung metraj de ficțiune); *Ludwig — Requiem*

fur einen jungfräulichen König (Ludwig de Bavaria, Recviem pentru un rege-feciorelnic, 1972); *Hitler, Ein Film aus Deutschland* (Hitler. Un film din Germania, 1976/77, lung metraj de 407'); *Parsifal* (după Richard Wagner, 1982).

VON TROTTA, MARGARETHE

Născută la 21.2.1942 la Berlin. Flică a pictorului Alfred Roloff. Bacalaureată. Studii de filologie germanică și romanică la München



și Paris. Școală de actorie la München. Actriță la teatrele din Dinkelsbühl, Stuttgart și Frankfurt. După 1968, cu precădere, actorie în filme și pelicule TV, iar din 1970 și scenaristă. În 1976 apare prelucrarea teatrală a romanului „Onoarea pierdută a Katharinei Blum” după romanul lui Heinrich Böll. În 1978 — Premiu federal pentru *Das zweite Erwachen der Christa Klages*. Trăiește la München, unde e căsătorită cu Volker Schlöndorff. — Filmografie esențială (ca regizare): *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*

Onoarea pierdută a Katharinei Blum, co-regizoare, coscenaristă, 1975, după povestirea lui H. Böll); *Das zweite Erwachen der Christa Klages* (A doua deșteptare a Christei Klages, 1977); *Schwestern oder Die Balance des Glücks* (Surorii sau cântarul fetei, 1979); *Die biederne Zeit* (Ani de plumb, 1981); *Heller Wahn* (Nebunie lucidă, 1983).

WENDERS, WIM

Născut la 14.8.1945 la Düsseldorf. Patru semestre de studii de medicină și filozofie. Între 1967-1970, studii la Academia de Televiziune și Film din München (Secția III: Film). În aceeași perioadă, colaborări la „Filmkritik”, la „Süddeutsche Zeitung” și la revista „Twen”. Membru fondator al lui „Filmverlag der Autoren”. Societate producătoare proprie (Wim Wenders Filmproduktion). Premii federale pentru *Falsche Bewegung*, în 1975, și pentru *Der amerikanische Freund*, în 1978. Pentru filmul *Der Stand der Dinge*, Marele Premiu („Leul de aur”) al Festivalului de la Veneția (1982). Palme d'or la Cannes (1984) pentru *Paris, Texas*. — Filmografie esențială: *Schauplätze* (Locuri în stal, scurt metraj debut, 1967); *Alabama — 2000 Light Years* (Alabama — 2000 de ani lumină, 1968/69, scurt metraj); *Summer in the City* (Vara în oraș, 1969/70, lung metraj); *Die Angst der Tormanns beim Elfmeter* (Frica portarului la lovitura de la unsprezece metri, după romanul lui Petre Handke, 1971); *Alice in den Städten* (Alice în orașe, 1973); *Falsche Bewegung* (Mișcare falsă, după motive din „Wilhelm Meister” de Goethe, 1974); *Im Lauf der Zeit* (În fuga timpului, 1975/76); *Der amerikanische Freund* (Prietenul american, după romanul „Ripley's Game” de Patricia Highsmith, 1976/77); *Hammett* (biografie a scriitorului Dashiell Hammett, produsă în S.U.A. de Francis Coppola, 1979); *Der Stand der Dinge* (Starea lucrurilor, 1982); *Paris, Texas* (1984).

ZIEWER, CHRISTIAN

Născut la 1.4.1941 la Danzig. Copilărie și adolescență la Berlin. Gimnaziu clasic. Trei ani de studii în domeniul electronicii, iar după aceea, studii de istorie socială și filozofie. Asistent de regie la diferite teatre. Director de imagine în producția de filme. Stagiul de practică la societatea „Bavaria”. Între 1966 și 1968, studii la Academia Germană a Filmului și Televiziunii din Berlin, până la exmatriculare. Experiență de muncă în uzină și sindicală. Trăiește în Berlinul occidental. — Filmografie esențială: *Karl Moll, Jahrgang 30'* (Karl Moll, promoția 30' scurt metraj debut, 1967); *Liebe Mutter, mir geht es gut* (Dragă mamă, mie-mi merge bine, lung metraj, 1971-72); *Schneeglöckchen blühen im September* (Ghioceli înfloresc în septembrie, 1974).

**PREZENTAREA TEHNICĂ
SANDA GUSTI**

**CORECTURA
LIDA IGIROȘIANU**

Tiparul executat sub comanda
nr. 1146 la
Întreprinderea poligrafică
„13 Decembrie 1918”,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97
București,
Republica Socialistă România



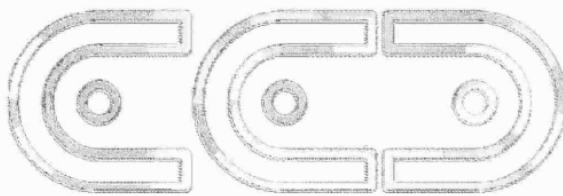
Secolul 20

**REDACȚIA: CALEA VIC-
TORIEI 115, TEL. 50.64.35.
ADMINISTRAȚIA: CALEA
VICTORIEI 115, TEL. 50.74.96.
BUCUREȘTI**

Lei 51

43804





Scanare și prelucrare digitală



de

Anonim



și

CAT Graur



Antwerpen

2026

